



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Educação Física e Desportos

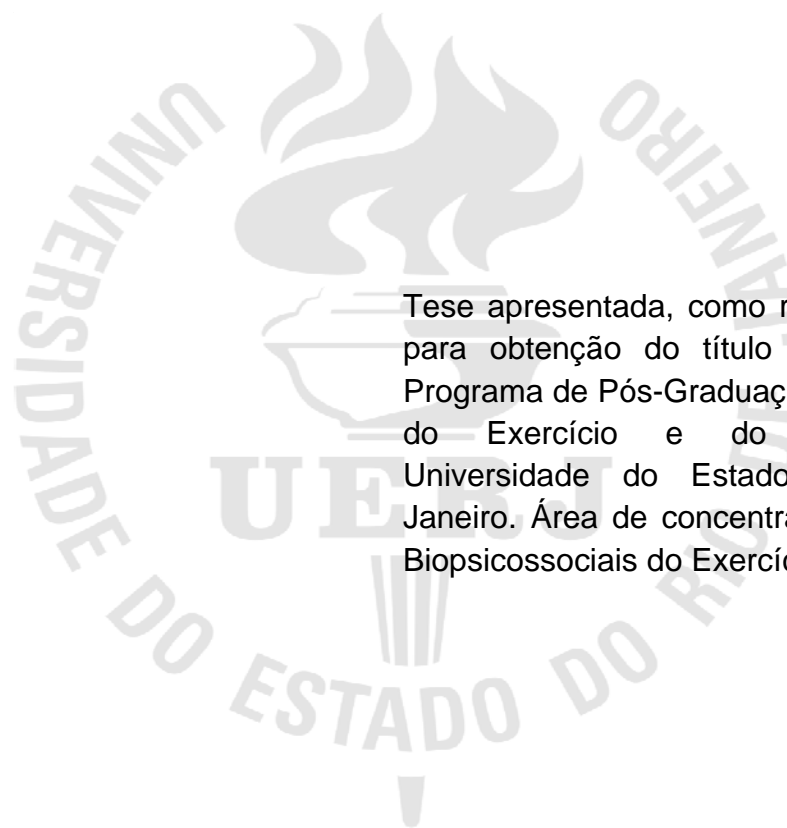
Adriana Martins Correia

**Entre o liso e o estriado: percursos dos jovens dançarinos urbanos  
do Rio de Janeiro**

Rio de Janeiro  
2015

Adriana Martins Correia

**Entre o liso e o estriado: percursos dos jovens dançarinos urbanos do  
Rio de Janeiro**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Exercício e do Esporte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Nilda Teves Ferreira

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C824 Correia, Adriana Martins.  
Entre o liso e o estriado: percursos dos jovens dançarinos  
urbanos do Rio de Janeiro / Adriana Martins Correia. – 2015.  
123 f. : il.

Orientadora: Nilda Teves Ferreira.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Educação Física e Desportos.

1. Dança de rua – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Inclusão  
social – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Masculinidade – Aspectos  
sociais – Teses. 4. Dançarinos – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 5.  
Hip-hop (Cultura popular jovem) – Teses. I. Ferreira, Nilda Teves.  
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Educação Física e Desportos. III. Título.

CDU 793.35

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta tese desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Adriana Martins Correia

**Entre o liso e o estriado: percursos dos jovens dançarinos urbanos do  
Rio de Janeiro**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Exercício e do Esporte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico.

Aprovada em 10 de agosto de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Nilda Teves Ferreira (Orientadora)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Giannina do Espírito Santo  
Centro Universitário Augusto Motta

---

Prof. Dr. Jeferson Moebus Retondar  
Instituto de Educação Física e Desportos - UERJ

---

Prof. Dr. Jorge Felipe Moreira  
Centro Universitário Augusto Motta

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Simone Freitas Chaves  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

## DEDICATÓRIA

Ao João Pedro e ao Eduardo, os dois bboyszinhos que moram lá em casa, que entre “freezes” e “power movies” me ensinaram a ver o mundo por novos ângulos.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Nilda Teves, que permaneceu ao meu lado mesmo em condições adversas e me permitiu a honra de concluir uma jornada começada ainda no mestrado. Aos professores da banca, Giannina do Espírito Santo, Jeferson Retondar, Jorge Felipe Moreira e Simone Chaves, que em diferentes momentos foram se agregando a este trabalho e oferecendo suas valiosas contribuições.

Ao Carlos, meu parceiro em jornadas paralelas, pelas discussões e sugestões acadêmicas e, principalmente, por entreter e “sumir” com nossos meninos em momentos-chave deste trabalho.

À minha família pelo apoio e carinho de sempre, principalmente à minha cuidadosa mãe Helena, a minha linda e centenária avó Marina e ao meu pai, Armando, que mesmo longe permanece sendo minha maior inspiração em todos os meus trabalhos que lidam com a arte. Como toda família incorpora agregados, agradeço a Maria Fernandes, a Anan, pelo amor que dedicou aos meus filhos e aos seus exagerados cuidados nas muitas vezes que eu não pude estar perto.

À minhas famílias do coração. Às minhas amigas-irmãs Carolina, Daniela, Ericka, Erminia, Fernanda e Patrícia, por tantos anos de amizade, tantos momentos de apoio e alegria. Aos meus amigos da “panela” de terça, Flávia Fernandes, Gemaria, José Edmilson e Marcel Lessa, que, após uma estranha reação química em um dia de tempestade, fizeram meus dias de trabalho mais leves e cada vez mais divertidos. Agradeço especialmente a esta segunda da lista, em função de tantas e tantas ajudas que nem seria possível enumerar.

Aos amigos e chefes da UNISUAM, em especial a João Mandarino, aos meus “colegas de andar”, Fabiane, Gisele, Angélica, Antônio, por me ajudar a levar a rotina neste fim de tese tão atribulado. Agradeço também à minha assistente Camylla pela sua atenciosa e competente atuação, e ao meu diretor, professor Luis Felipe, por algumas flexibilizações de horário que se fizeram necessárias em alguns momentos da pesquisa.

Ao funcionário do PPGEF, Antônio, pela sua gentileza e competência, desde o início, e à professora e coordenadora do programa Andrea Deslandes pela sua presteza na condução deste final de curso, mesmo em tempos turbulentos

Resta agradecer àqueles que tornaram este trabalho viável: todos os dançarinos que contribuíram gentilmente me concedendo entrevistas e àqueles que tornaram públicas suas vidas e suas artes nos documentários e jornais que foram objeto deste estudo.

## RESUMO

CORREIA, Adriana Martins. *Entre o liso e o estriado: percursos dos jovens dançarinos urbanos do Rio de Janeiro*. 2015. 123 f. Tese (Doutorado em Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico) – Instituto de Educação Física e Desportos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O presente estudo parte da tese de que as danças urbanas começam a se constituir como uma das formas de ser homem e profissional na contemporaneidade, na qual as interdições sociais já não são tão limitantes como foram outrora. Desta forma, apresentamos como objetivo geral investigar como tal processo se dá na cidade do Rio de Janeiro, estudando as artes de fazer destes atores, os dançarinos urbanos. Mais especificamente, desdobramos este objetivo em três aspectos diferentes: investigar suas táticas para organizar o acontecimento de sua dança na cidade, descrever suas formas de narrar suas próprias histórias de vida e perspectivas e, finalmente, analisar suas formas de recriar a dança de rua original do movimento hip hop em novas linguagens. Os temas são apresentados em três diferentes artigos. O primeiro, “Do racha na rua à batalha nos palcos: o acontecimento da dança de rua no Rio de Janeiro”, de caráter mais etnográfico, faz uma análise dos eventos de danças urbanas que foram destacados como os mais importantes da cidade pelos dançarinos de break cariocas. O segundo artigo, “Retóricas da caminhada: narrativas dos jovens dançarinos urbanos na cidade do rio de janeiro”, tem como matéria prima as entrevistas realizadas com os dançarinos urbanos, nas quais contam suas histórias de vida, as suas construções enquanto artistas e suas perspectivas em relação à dança e ao futuro. O terceiro trabalho “A dança do passinho: uma criação carioca” fala sobre uma manifestação de dança urbana criada nas favelas do Rio de Janeiro, a partir de uma linguagem que deriva do hip hop, que é o funk. Tivemos nos estudos de Vianna (1997) e Herschmann (2000) o ponto de partida para entendermos este processo, difuso e disperso em função de seu desdobramento na forma da cultura funk carioca. A metáfora do liso e do estriado, proposta por Deleuze e Guatarri (2012) foi acionada como ferramenta para refletir sobre a vida dos jovens dançarinos urbanos e seus trânsitos. Buscamos também estabelecer um diálogo entre esta proposta e as ideias de Certeau (2008), baseados no aspecto da criatividade cotidiana diante das estratégias dos sujeitos de poder. Ao final, apresentamos algumas considerações a respeito dos achados das pesquisas de campo realizadas, em perspectivas com os conceitos de alisamento e estriagem do espaço e das relações entre táticas e estratégias neste contexto.

Palavras-chave: Danças urbanas. Masculinidade. Percursos. Cotidiano. Espaço liso.

## ABSTRACT

CORREIA, Adriana Martins. *Between the flat and the ridget: young dancers' path in Rio de Janeiro*. 2015. 123 f. Tese (Doutorado Aspectos Biopsicossociais do Exercício Físico) – Instituto de Educação Física e Desportos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This study is based on the idea that the urban dances begin as one of the ways to become a man and a professional in modern times. That being said, the main objective of this work is to present how this process happens in Rio de Janeiro city by studying the urban dancers. This objective is split in three: describe the tactics used by the dancers to organize their dance in the city; describe their way of telling their story and life perspectives; analyze how they refactor the original hip hop street dance. Each of these is presented in an article: "From the street fighting to the stage battles: the rise of street dancing in Rio de Janeiro", "Journey's rhetoric: young urban dancers' stories in Rio de Janeiro city" and "The 'passinho' dance: a dance born in Rio". We based ourselves in Vianna (1997) and Herschmann (2000) in order to understand this diffuse and disperse process as a function of its presence in Rio's funk culture. The "liso e estriado" metaphor was used as a tool to make us think about these young dancers life. We also seek to establish a dialog between our ideas and Certeau's (2008). In the end, we present some ideas based on our research and field work.

Keywords: Urban dances. Masculinity. Path. Everyday. Flat space.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Rodas espontâneas antes da competição Arena.....	37
Figura 2-	Manifestações da questão de gênero no universo das batalhas.....	40
Figura 3-	Dançarinos celebridades no Red Bull.....	41
Figura 4-	O grande circo do Red Bull BC One.....	42
Figura 5-	Bboy BM a espera dos companheiros em seu evento paralelo.....	44
Figura 6-	Rio H2K: a ambiência dos encontros de estudantes de dança.....	45
Figura 7-	Cena do espetáculo da companhia de Juliano, Alan e Cleiton.....	69
Figura 8-	A crew de Chocolate no Rock in Rio e o Hip Hop “Coca-Cola”.....	81
Figura 9-	A camisa levantada .....	99
Figura10-	Estados do passinho: corpos da favela e a incursão no balé.....	105
Figura 11-	Óculos sem grau e cortes artísticos: estilos do passinho.....	106

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>ESTUDO 1- DO RACHA NAS RUAS À BATALHA NOS CAMPEONATOS: O ACONTECIMENTO DAS DANÇAS URBANAS NO RIO DE JANEIRO .....</b>	<b>20</b>
<b>2</b>	<b>ESTUDO 2- RETÓRICAS DA CAMINHADA: NARRATIVAS DOS JOVENS DANÇARINOS URBANOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO .....</b>	<b>51</b>
<b>3</b>	<b>ESTUDO 3- A DANÇA DO PASSINHO: UMA CRIAÇÃO CARIOCA .....</b>	<b>83</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

Entre o final da década de 1990 e primeiros anos da década de 2000 é notória uma eclosão de iniciativas governamentais e do terceiro setor, pautadas pelo discurso da “inclusão social”, na qual a arte e o esporte costumavam ser o carro chefe de tais iniciativas.

Seguindo esta tendência, despontam aí inúmeros projetos sociais de dança na cidade do Rio de Janeiro, nos quais bailarinos e coreógrafos partem para o que se chamava de comunidades carentes, implantando oficinas ou oferecendo bolsas de estudo em suas escolas particulares. Estas iniciativas passaram a contar com a atenção de mídia, que ora festejava o poder transformador e redentor da arte-educação, ora destacava a descoberta e formação de talentos. Neste contexto, um número expressivo de matérias jornalísticas apontava para uma crescente inclusão de meninos nestes projetos sociais (ASSIS; CORREIA, 2005).

Este processo de atração dos jovens do sexo masculino para o mundo da dança foi o mote inicial desta tese, que tinha como questão inicial o deslocamento dos significados atribuídos a tal prática, até então relacionada a um universo elitizado e feminino.

Na sequência deste processo, porém, outro fenômeno começa a chamar a nossa atenção e vai indicando um recorte mais específico de pesquisa: uma crescente visibilidade do movimento hip hop nesta primeira década dos anos 2000, expressa pelo discurso jornalístico e pelos canais de propaganda de ONGs e outras instituições que atuam junto aos jovens (CORREIA; SILVA, 2009). Neste cenário era evidente um maior destaque para uma expressão artística originalmente masculina: a dança de rua, que, junto ao rap, ao grafite e as manobras dos DJs, compõe os elementos fundantes desta cultura. Esta linguagem passa então a figurar entre as oficinas mais populares em projetos sociais das mais diversas espécies e também a conquistar um espaço na mídia, sendo exibida em concursos em programas de TV, em comerciais e no acompanhamento de cantores do universo pop.

Considerando seus elementos estéticos, facilmente associados à força e a virilidade, a dança de rua apresenta-se como uma prática considerada mais “natural” e “aceitável”, diferenciando-se do processo de motivação ao balé, ao qual a adesão

dos jovens de comunidades se fez viável em função do oferecimento de benefícios sociais e de aludidas perspectivas de futuro (SOTER, 2002).

Esta característica não acadêmica e sua gênese enquanto elemento de um movimento jovem, urbano e negro, com um forte viés político, ajusta o foco do presente trabalho para a compreensão de um universo que se constrói como cultura de rua e, ao mesmo tempo, vai apontando perspectivas de investimento e profissionalização por parte de muitos jovens.

Partimos então da tese de que as danças urbanas começam a se constituir como uma das formas de ser homem e profissional na contemporaneidade, na qual as interdições sociais já não são tão limitantes como foram outrora. Desta forma, apresentamos como objetivo geral investigar como tal processo se dá na cidade do Rio de Janeiro, estudando as artes de fazer destes atores, os dançarinos urbanos. Mais especificamente, desdobramos este objetivo em três aspectos diferentes: investigar suas táticas para organizar o acontecimento de sua dança na cidade, descrever suas formas de narrar suas próprias histórias de vida e perspectivas e, finalmente, analisar suas experiências em recriar a dança de rua original do movimento hip hop em novas linguagens.

Cabe ainda destacar que, no decorrer do estudo, passamos a adotar o termo “danças urbanas”, que é o mais usado por seus atores. Sob tal denominação encontramos uma diversidade de estilos e perfis de jovens dançarinos, formando um conjunto complexo e heterogêneo, o que nos proporcionou diferentes recortes.

Estes temas são apresentados neste estudo em três diferentes artigos. O primeiro, “Do racha na rua à batalha nos palcos: o acontecimento da dança de rua no Rio de Janeiro”, de caráter mais etnográfico, faz uma análise dos eventos de danças urbanas que foram destacados como os mais importantes da cidade pelos dançarinos de break cariocas, que são conhecidos como bboys. Nele analisamos como estes atores podem trilhar os caminhos da erudição, partilhar códigos do universo do esporte e criarem novas experiências a partir destes encontros.

O segundo artigo, “Retóricas da caminhada: narrativas dos jovens dançarinos urbanos na cidade do rio de janeiro”, tem como matéria prima as entrevistas realizadas com os dançarinos urbanos, nas quais contam suas histórias de vida, as suas construções enquanto artistas e suas perspectivas em relação à dança e ao futuro.

O terceiro trabalho “A dança do passinho: uma criação carioca” fala sobre uma manifestação de dança urbana criada nas favelas do Rio de Janeiro, a partir de uma linguagem que deriva do hip hop, que é o funk. Trata-se de uma análise de uma manifestação em pleno processo de efervescência, propagada pela interação virtual e que rapidamente atraiu os olhares da mídia e de intelectuais e criou relações com o processo de implantação das UPPs<sup>1</sup> no Rio de Janeiro.

### **Caminhos teórico-metodológicos**

O estudo dos dançarinos urbanos nos remeteu inicialmente a uma necessidade de aprofundamento nos trabalhos relativos à sua história no universo hip hop. A literatura acadêmica brasileira conta com um número expressivo de estudos sobre este tema nas duas últimas décadas, mas, desde o início procuramos focar nosso olhar para os que abordassem este fenômeno no Rio de Janeiro e para os que se referiam diretamente à dança nesta cultura.

Este recorte tornou nosso trabalho mais complexo, primeiro porque a literatura relativa ao universo hip hop tem se direcionado enfaticamente ao estudo de seu viés enquanto movimento social ou cultura de rua, com destaque aí para os artistas do rap<sup>2</sup>, havendo um pequeno volume de estudos que efetivamente os dançarinos<sup>3</sup>. Na maior parte dos trabalhos encontramos uma “história” da dança de rua bastante parecida, com foco na evolução dos estilos em sua origem norte-americana.

A outra dificuldade se refere ao fato de que as pistas da expansão do movimento hip hop na cidade são esmaecidas. Assim tivemos nos estudos de Vianna (1997) e Herschmann (2000) o ponto de partida para entendermos este

---

<sup>1</sup> Unidade de Polícia Pacificadora.

<sup>2</sup> A maioria dos estudos têm focado o movimento destacando questões relativas ao processo de inclusão/segregação/visibilidade do negro e do jovem da periferia (WELLER, 2004; SCANDIUCCI, 2006; ADÃO, 2006; SOUZA, 2003; GOMES, 2009), o “uso” do hip hop como instrumento pedagógico (GUSTSACK, 2004; SIQUEIRA, 2004; RIBEIRO 2008; VARGAS, 2005, MENEZES, COSTA e FERREIRA, 2010; MESSIAS, 2008; OLIVEIRA e SILVA, 2004) e de militância política (STOPPA, 2005; MORENO e ALMEIDA, 2009; VENTURA, 2009; CARVALHO, 2007). O fenômeno também tem sido investigado por trabalhos na área da comunicação (ROTTA et alli, 2002; PINHEIRO, 2009, SUNEGA, 2006), e do consumo e midiaticização do movimento (FOCHI, 2007). Dentro desse conjunto, a linguagem do rap tem tido destaque em relação às demais pelos autores (SALLES, 2004), talvez por este ser considerado a “voz” do movimento.

<sup>3</sup> Poucos estudos têm como tema específico a dança de rua encontram-se e percebe-se também uma tendência em abordar o aspecto pedagógico da dança (JAEGER e LENA, 2005; REGO, 2008; GRANDO e HONORATO, 2008), as possibilidades de inserção no mercado através da Dança (FLEURY, 2007), as identidades dos sujeitos principalmente enquanto membros do movimento (RECKZIEGEL e STIGGER, 2005) ou de estudos de aprofundamento semiológico na estética dos gestos (ALVES e DIAS, 2004).

processo, difuso e disperso em função de seu desdobramento na forma da cultura funk carioca. As pesquisas destes autores contribuíram para a construção dos dois primeiros artigos, como também para compreendermos o processo de disseminação da cultura funk, decisivo para a construção do nosso terceiro artigo sobre a dança do passinho.

Duas obras literárias escritas por atores do hip hop (LEAL, 2007; BUZO, 2010), também nos deram pistas para investigar este processo de disseminação da cultura na cidade, uma vez que são esforços de reconstituição da história composta por uma série de depoimentos de pessoas que vivem a cena do hip hop carioca.

Outro dado que despontou nesta revisão inicial foi o fato de que a manifestação de gênero na cultura hip hop tem se mostrado relativamente invisível nos estudos, no que diz respeito a uma naturalização da predominância masculina, destacando esporadicamente a presença feminina. Isto reforçou para nós a importância de se marcar tal questão pelo enfoque do dançarino em nossas investigações, uma vez que nesta expressão da cultura de rua, os homens se tornam protagonistas da dança, colocando em cheque padrões não hegemônicos de masculinidade.

Neste sentido, ao abordarmos tal questão no segundo artigo, discutimos como a associação negativa entre dança e masculinidade foi se construindo a partir do processo de profissionalização na dança erudita ocidental (HANNA 1999, BOURCIER 1978; GARAUDY, 1980), bem como levantamos algumas questões sobre as novas formas de ser homem na contemporaneidade (CECCHETTO, 2004; BADINTER, 1993; CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), para então analisarmos de forma contextualizada à experiência dos dançarinos no mundo das danças urbanas.

Os artigos também são apoiados por um rol de estudos etnográficos relativos à juventude, (ARAÚJO, 2004; CECCHETTO 2004, FREIRE FILHO 2007, SIMÕES, 2012; EUGÊNIO, 2012; PAIS, 2004; PAIS, 2012; PAIS; ALMEIDA, 2012) que abordam suas experiências coletivas, suas concepções sobre o mundo do trabalho, suas performances criativas e urbanas e suas perspectivas de futuro.

### **Ferramentas de interpretação: O cotidiano de Certeau e a metáfora deleuziana**

Pais (2006, p.7), ao falar das abordagens sobre culturas juvenis, diz que “Há duas diferentes maneiras de olharmos as culturas juvenis: através das socializações

que as prescrevem ou de suas expressividades (performances) cotidianas”. Apoiando-se em uma metáfora de Deleuze e Guatarri (2012) sobre o espaço liso e o espaço estriado, o autor aponta a tensão que se gera para o jovem contemporâneo no deslocamento entre um e outro. Ainda vivendo em um espaço estriado de um mundo prescritivo, onde a ordem e o controle tradicionalmente passam a ser auto-impostas no início da vida adulta, o jovem encontra uma abertura para uma existência performativa, não só porque não mais se enquadra nas tradicionais prescrições, mas também por se deparar com um espaço cada vez mais liso diante de si, que se revela a partir das estruturas sociais fluidas, passíveis de flutuações, marcadas por descontinuidades e reversibilidades.

Este trabalho nos chamou atenção para a metáfora do liso e do estriado, como algo que pudéssemos utilizar como ferramenta para refletir sobre a vida dos jovens dançarinos urbanos e seus trânsitos. Assim, indo direto a esta fonte, destacamos algumas ideias que nortearam nossas análises. Buscamos também estabelecer um diálogo entre esta proposta e as ideias de Certeau (2008), baseadas no aspecto da criatividade cotidiana, onde as artes de fazer são a ferramenta do homem comum.

A primeira ideia tomada de Deleuze e Guatarri (2012) refere-se à coexistência entre o espaço estriado e om espaço liso, quando estas instâncias se manifestam de forma oposta. Neste sentido destaca-se o modelo têxtil proposto pelos autores, onde metaforizam a diferenciação entre o tecido tradicional, que se constitui como um espaço estriado construído na perpendicularidade entre trama e urdidura e o tecido feltro, que traduz um espaço liso, pois não se forma a partir de um cruzamento perpendicularmente organizado e sim de fibras emaranhadas e prensadas.

Não há nada de homogêneo neste embaraçamento a partir do qual se constitui o feltro, mas, justamente na prensagem desta estrutura caótica se gera um espaço liso, sem começo nem fim, sem ponto central ou qualquer outra organização identificável. Assim são as culturas juvenis na contemporaneidade, onde, no caso dos dançarinos urbanos se traduzem por um cruzamento de linhas, que não permitem a identificação de uma origem, nem um acompanhamento lógico da história de suas artes e de seus percursos pessoais. As tramas do hip hop, da dança erudita, da cultura funk, entre outras, entrelaçam-se, de modo que nos impedem uma leitura sequencial dos acontecimentos.

No que chamam de modelo marítimo, Deleuze e Guatarri destacam outra característica da relação entre os dois tipos de espaço que é a capacidade de transmutação entre os mesmos. O mar aberto é um espaço liso por excelência, uma vez que sua amplitude e a consistência do meio aquático não impõem trajetos, barreiras ou desvios. Contudo, seu processo de “ocupação” pela humanidade, passa por uma estriagem extrema. As descobertas astronômicas e geográficas instituem pontos de referência, latitudes, longitudes, esquadrinhando assim todo o espaço marítimo. Este estriamento permite então o estabelecimento de pontos, entre os quais se subordina a direção de uma linha de navegação.

Se no mar a ação humana é um exemplo de estriamento do espaço liso, a vida na cidade, nas grandes metrópoles, teria a propriedade de provocar o alisamento do espaço estriado, onde:

A cidade libera espaços lisos, que já não são só os das organizações mundiais, mas de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, já não afetadas pela estriagem do dinheiro, do trabalho ou da habitação (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 201).

A passagem acima pode ser vista como uma metáfora para uma arte urbana que Deleuze e Guatarri, á época deste escrito, ainda não haviam presenciado: o Le Parkour, na qual uma nova forma de ambular se estabelece justamente pela existência dos lugares criados pelo urbanismo, usados de forma que não foram previstas. Andando sobre muros, saltando sobre monumentos, voando sobre as vias, os caminhantes deleuzianamente alisam a cidade estriada. Este alisamento só é possível pela presença das estrias, o caminhar, no Le Parkour, só acontece pela existência dos obstáculos.

Esta constante transmutação entre os espaços foi um ponto a ser observado quando fomos a campo. Neste sentido foi possível perceber a fluidez dos dançarinos urbanos, na passagem entre estes tipos de espaço. Suas artes florescem em um espaço liso, independentes das estrias do academicismo, mas, de certa forma, se desenvolvem afetadas pelo estriamento do consumo e de outros valores prescritivos. Na busca de ampliarem suas experiências, partem para a organização de encontros e batalhas, onde em um momento adéquam-se ao circuito *mainstream*, em função de estruturas de competição, patrocínios e licenças e, nos mesmos eventos, flexibilizam regras, formas de comunicação e atitudes.



A metáfora deleuziana deixa clara a sua diferença em relação às abordagens estruturalistas, onde o macro determina o micro, pois o que valoriza são justamente as combinações e as passagens entre as operações de estriagem e alisamento. Contudo, não deixa de marcar relações entre as forças que estriam o espaço e as forças do poder.

De forma análoga às relações de poder que Deleuze e Guatarri identificam no espaço estriado, podemos dizer que Certeau (2008) reconhece a existência de uma rede de vigilância, onde os mecanismos de disciplina atuam sobre os sujeitos. Falando desta rede, o autor desloca o conceito de estratégia proposto por Bourdieu<sup>4</sup> para uma resultante de força que atua a partir de um “próprio” isolável, ou seja, um sujeito de querer e poder que age sobre uma exterioridade distinta. A estratégia não faz parte do domínio do fraco, do cidadão comum, pois este não conta com um alvo fixo e isolável sobre o qual possa atuar.

Interpretando Deleuze e Guatarri, poderíamos dizer a ação estratégica é a que tem domínio das forças de poder que estriam o espaço. Assim, nações, sistemas econômicos, instituições científicas, entre outros sujeitos de poder, teriam condições de agir a partir de um modelo estratégico (CERTEAU, 2008, p.46), assim como também o são os veículos de comunicação, as empresas e algumas ONGs e projetos sociais aos quais se relacionam os dançarinos aqui estudados.

Por outro lado, de alguma forma Deleuze e Guatarri (2012, p.228) celebram o espaço liso, pois, mesmo reconhecendo que estes espaços não são por si só libertadores,

[...] é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar.

Assim como estes autores veem no espaço liso o *locus* da mudança, Certeau identifica a existência de procedimentos populares, também minúsculos e cotidianos, que não se conformam com a microfísica disciplinar proposta por Foucault e movimentam-se no sentido de alterar esta ordem, embora sem garantias de sucesso. Seriam estas as “maneiras de fazer”, as quais:

---

<sup>4</sup> A estratégia, para este autor, representaria as práticas sociais que respondem a uma estrutura, no sentido de se preservar a coesão social e o capital. Certeau destaca que Bourdieu não pressupõe qualquer escolha para os sujeitos, uma vez que cada estratégia seria uma resposta adequada a uma determinada estrutura, submetida ao habitus, revelando a “douta ignorância” popular (p.124-134).

[...] constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural. Elas colocam questões análogas e contrárias às abordadas no livro de Foucault. Análogas porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que se proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os detalhes do cotidiano; contrárias por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas subreptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos e indivíduos presos agora nas redes de vigilância (CERTEAU, 2008, p.41).

Estas práticas cotidianas, também chamadas de “astúcias” ou de “artes de dar golpes”, diferentemente das estratégias, não possuem lugar próprio. Se as estratégias são a vitória do lugar sobre o tempo, as táticas só podem contar com o tempo, estando “atentas à hora de captar em pleno voo algum ganho, de forma análoga a uma ação de caça” (CERTEAU, 2008, p.101).

Outro modelo proposto por Deleuze e Guatarri, que também orientou nossas próprias observações é o estético, no qual compara a arte clássica e a arte nômade. O espaço estriado, no modelo estético, se estabelece por uma ideia de distanciamento, sendo então um espaço óptico, que se domina por uma compreensão do todo. Nas artes clássicas o olho deve se afastar para apreciar, para apreender em perspectiva, para então compreender.

A arte nômade se desenvolve em um espaço liso ou *háptico*, que mais facilmente se traduz por tátil, mas também pode ser visual ou auditivo, conquanto que esteja próximo. Nela aparecem animais “impossíveis” retorcidos, com cabeças e pés opostamente direcionados. As figuras apresentam-se em duas dimensões, altura e largura, não oferecendo nada mais a um olho que se afasta. O olho que enxerga esta arte é um olho “digital”, que vai tateando aleatoriamente, se deslocando por um espaço livre que permite a experiência.

Dialogando novamente com Certeau, é possível pensar que as táticas se dão em um plano háptico, pois são um agir no espaço vivido, sem a condição de um afastamento ótico para um planejamento estratégico.

É importante, neste momento, colocar a diferença que Certeau estabelece entre espaço e lugar. O lugar é instituído pelas instâncias de poder, já o “espaço é o lugar praticado” (CERTEAU, 2008, p.202), ou seja, se criam espaços a partir do agir tático, mas sem garantias de que os mesmos se conservem. A rua do plano urbanístico é um lugar que não pertence aos dançarinos, a rua do percurso vivido é

um espaço por eles instituído. No cotidiano, os sujeitos não dominam o “lugar” rua, mas se apropriam do espaço rua, à medida que a percorrem, descobrindo-a de forma háptica. Para Certeau (2008, p.182), “caminhar é ter falta de lugar, é estar ausente à procura de um próprio”.

Buscando uma analogia, podemos dizer que as nossas primeiras observações e tentativas de incursão ao campo tinham uma abordagem ótica, na qual procurávamos situar os dançarinos em um panorama, a partir de seus pertencimentos às modalidades de dança de danças urbanas e outras instituições mais estratégicas. Contudo, estas configurações não se apresentaram para nós de uma forma clara, uma vez que um mesmo dançarino não se fixa a um lugar e sim transita por diferentes grupos e espaços. Assim, a realização do trabalho, principalmente em relação aos recortes dos dois primeiros artigos, tiveram que se constituir através de um plano mais háptico, onde se fez necessário acionar o que Deleuze chama de olho-dedo, circulando entre as experiências dos dançarinos, tocando-as e indo de uma às outras sem um mapa prévio. Acionando outro conceito destes autores (DELEUZE, GUATARRI, 2011), trata-se de um busca por realizada em uma rede rizomática, onde não se pode apontar onde um caminho se inicia, nem onde se conclui, mas sim se achar meios por onde esta rede cresce, e transborda.

Neste cenário, o primeiro artigo se constrói a partir da caminhada da pesquisadora pelos espaços percorridos pelos atores. Dentre os três estudos, este é, sem dúvida, aquele que se move por um espaço mais háptico. Sem roteiros prévios, sem entrevistas, uma vez iniciadas as observações, apreendiam-se as memórias significativas escritas no diário de campo e registradas no material fotografado e filmado.

Neste processo apoiamo-nos também na contribuição de Geertz (1978) compreendendo a “descrição densa” como forma de se fazer uma etnografia. Para o autor, uma boa descrição densa expõe o fluxo do discurso social de modo em que o mesmo se torne uma forma pesquisável. Isto se dá porque é no fluxo do discurso social (e não em uma estrutura a priori) que compreendemos as relações semióticas. Em sua visão de etnógrafo, Geertz aproxima-se do cotidiano de Certeau na medida em que considera que o conhecimento se dá no acontecimento e, portanto, é localizado e “microscópico”, só podendo ser construído a partir das singularidades dos grupos sociais. (GEERTZ, 1978, p.31).

O segundo artigo trabalhou basicamente com as narrativizações, expondo as criações destes atores ao contarem suas histórias. Usando a técnica da entrevista semiestruturada, algumas estrias (ou estratégias) demarcaram as informações desejadas pela pesquisadora: idade, moradia, escolaridade, trabalho, início da vivência da dança, relações familiares, futuro, entre outras. Contudo, procuramos deixar com que cada informante criasse seu espaço ficcional ao falar de si. As perguntas sobre as questões acima só eram feitas diretamente quando o informante não as tratava dentro de sua narrativa, ou para fazer o quebra-gelo, como era o caso de idade e local de moradia, que eram as duas únicas questões que sempre iniciavam as entrevistas.

Neste sentido, procuramos estar atentas para a recomendação de Certeau no sentido de que qualquer tentativa de análise desta linguagem deve ser feita do “lado de dentro”, pois somente de dentro que se demarca um “fora”. A linguagem ordinária mostra em sua fala o que é indizível, procurando dizê-lo com sentenças ou deixando à mostra seus próprios vazios semânticos. Neste processo, é possível ao discurso analisador precisar as “morfologias de uso” das expressões, examinar seus “domínios de uso”, “descrever suas formas”, reconhecendo, assim, diferentes modos de funcionamento cotidianos (CERTEAU, 2008, p.71).

Contudo, para Certeau, esta não é a mais importante forma de se abordar uma narrativa. Considerando que as “maneiras de falar” são mais uma das formas de variação da semiótica das táticas, toda fala cria um espaço de ficção, sendo assim um ato criativamente astuto, no qual o locutor tacitamente, manipula, arranja e coloca um dito que desloca todo um conjunto semântico. (CERTEAU, 2008, p.154). O autor propõe que o analista tenha os ouvidos atentos às astúcias que se infiltram nas falas, examinando não só suas formas e estruturas repetitivas, mas, principalmente aquilo que é inaugurado pela narrativa em seu momento de criação. Parafraseando o ditado popular, poderíamos dizer que “ponto” aumentado por quem “conta um conto”, transforma toda esta história, já instituindo aí novos sentidos por e para seu narrador. Uma análise seria uma récita, a partir do momento em que re-cita este elemento a mais que está escondido no lugar comum da narrativa. Assim nos conclama:

Quem tem ouvidos para ouvir, que ouça! O ouvido apurado sabe discernir no dito aquilo que é marcado de diferente pelo ato de dizê-lo aqui e agora, e

não se cansa de prestar atenção a essas habilidades astuciosas do contador (CERTEAU, 2008, p.166).

O terceiro artigo, já delineado a partir de uma abordagem mais ótica, buscou evidenciar as marcas estratégicas presentes no discurso jornalístico a respeito de uma nova modalidade de dança urbana: a dança do passinho. Entendendo as manifestações da mídia como estratégias dos sujeitos de poder, buscamos perceber como os veículos midiáticos agiam no sentido de transformar esta arte em um produto de consumo atraente, capaz de merecer uma transmissão em um programa de grande audiência na TV. As astúcias dos dançarinos foram também valorizadas, uma vez que buscamos analisar, através de imagens de danças, de vídeos de internet e de falas em documentários, as narrativas que os mesmos vão construindo para expressar sua arte e, ao mesmo tempo, aproveitar as oportunidades de ganho que os planos estratégicos oferecem.

## **1 ESTUDO 1 - DO RACHA NA RUA À BATALHA NOS CAMPEONATOS: O ACONTECIMENTO DAS DANÇAS URBANAS NO RIO DE JANEIRO**

### **Introdução**

Dançar sempre foi um acontecimento próprio ao espaço público, gerado principalmente pelo encontro festivo, pelo ritual religioso ou pagão. Mesmo com o advento da dança teatral ocidental e suas conseqüentes polarizações entre artista/plateia, dança popular/dança erudita, os grupos sociais permanecem se expressando pela dança em diferentes situações.

O modo de vida dos jovens nas grandes metrópoles, consolidado no século XX, traz em seu bojo expressões de dança afeitas a um novo cenário urbano, industrial, pré-virtual, onde a gestualidade falava menos de uma tradição herdada (características das chamadas danças folclóricas) e mais de uma forma de estar no mundo ligada a estética de uma cultura jovem, propagada pela cultura de massa, principalmente a partir da sociedade norte-americana. Neste cenário despontam as “danças de rua”, linguagens originalmente ligadas ao universo do movimento hip hop, que se espalharam pelo mundo, representadas pelo break e seus múltiplos ascendentes e derivados.

Estes modos de se dançar não podem ser enquadrados como dança popular, no sentido clássico do termo, uma vez que não portam tradições folclóricas, nem estão assumidamente associados às características geográficas regionais. Também não se pode dizer que se trata de uma dança de salão como tantas que ocorrem nas pistas dos bailes. Diferente do baile funk atual, das festas de modo geral, o virtuosismo do break e outras derivações das danças urbanas acabam revelando uma arte para iniciados.

O racha, ou seja, uma dança que acontece em forma de disputa entre dois dançarinos que se desafiam, é uma das estruturas fundantes da dança de rua e, ainda hoje, é a mais difundida forma de apresentação desta linguagem. A pista do desafio parece democrática, pois não se trata de um palco e sim de um espaço delimitado por uma roda de onde um espectador desprende e vira dançarino ao adentrá-lo. No entanto, os movimentos que são apresentados pelos participantes

revelam parâmetros mínimos de desenvolvimento técnico e de expressividade para que o bailarino se julgue apto e se habilite ao desafio. Embora o “racha” pareça estar franqueado a todos, só se aventura a entrar na roda aquele que considera que tem algo a mostrar. Na busca pelo aumento e incremento deste repertório, estes dançarinos podem trilhar os caminhos da erudição, dentro ou fora dos espaços de aprendizado formais (escolas de dança, projetos sociais, entre outros).

Diante disso torna-se claro que os jovens não são leigos ou praticantes ocasionais, mas sim dançarinos por opção, ainda que possam também estar envolvidos paralelamente com outras ocupações. Ao se tornarem dançarinos, passam a frequentar e até mesmo a organizar eventos de dança, bem mais sistematizados e regidos por regras do que os originais encontros nas posses do movimento hip hop.

O objetivo do presente trabalho, realizada no contexto da região metropolitana do Rio de Janeiro, é justamente analisar como esta prática se resignifica ao sair das ruas, descolando-se da sua origem, nas festas e eventos exclusivos da cultura hip hop, para ganhar espaços próprios dedicados às batalhas de break e outras modalidades.

Na busca de se compreender este processo, iniciamos este trabalho por uma breve revisão histórica do fenômeno da “dança de rua” desde sua origem enquanto elemento do universo hip hop até seu descolamento do movimento, ao construir uma identidade singular enquanto linguagem artística, hoje mais conhecida sob o termo “danças urbanas”. Em seguida, apresentamos os caminhos metodológicos que conduziram processo de investigação etnográfica, para então passarmos aos achados da pesquisa de campo realizada em diferentes eventos relacionados às danças urbanas na Cidade do Rio de Janeiro. Ao final, tecemos algumas considerações a respeito das singularidades e convergências destes eventos, demarcando as possibilidades que os principais atores da dança de rua encontram para tornar viva a sua arte e, ao mesmo tempo, dela sobreviverem.

Ao longo das discussões, os conceitos de Certeau (2008), sobre o agir estratégico e as astúcias do cotidiano guiaram nossas análises, bem como as propostas de Deleuze e Guatarri (2012; 2011). Neste sentido pudemos observar como os modelos (estratégicos/estriados) das instâncias de poder influenciam ou agem diretamente sobre as experiências dos dançarinos em seus encontros, bem como as ações (táticas e de alisamento) dos mesmos vão sendo acionadas como

recursos imprescindíveis para a orientação dos percursos que vão moldando até a realização destes acontecimentos.

### **A dança da rua: narrativas de origem e descolamento do movimento**

Ao mesmo tempo em que é consenso que a dança é um dos quatro elementos fundantes do hip hop (somando-se ao rap, ao grafite e ao DJ), há uma multiplicidade de versões a respeito de sua origem. Ao invés de buscarmos uma única verdade, optamos por mapear e analisar as narrativas predominantes, utilizando não só textos acadêmicos e livros, como também os que são elaborados e divulgados junto aos seus praticantes, representados pelos sites e blogs a respeito do tema “dança de rua/danças urbanas” e do hip hop em geral. Privilegiamos este tipo de fonte pelo fato de serem tais textos que os jovens dançarinos compartilham como sendo uma história ancestral da sua arte, revelando “antepassados” e dando significados aos diferentes estilos de dança. Neste sentido, à maneira em que postula Certeau (1990, p.152), a narrativização das práticas seria uma “maneira de fazer”, mais do que descrever o passado. Ao se criar um espaço de ficção, a história narrada é um saber-dizer perfeitamente ajustado ao seu objeto. Assim,

[...] se poderiam compreender as alternâncias e cumplicidades, as homologias de procedimentos e as imbricações sociais que ligam as “artes de dizer” às “arte de fazer”: as mesmas práticas se produziram ora num campo verbal, ora num campo gestual; elas jogariam de um ao outro, igualmente táticas e sutis cá e lá, fariam uma troca entre si. (CERTEAU, 1990, p.153)

Alguns trabalhos acadêmicos (CARVALHO 2009; HUNGER; VALDERRAMAS, 2007; STIGGUER; RECKZIEGUEL; 2005, CASSEANO 2007; VIANNA, 1997, HERSCHMANN 2000) bem como duas obras literárias escritas por integrantes do movimento hip hop no Rio de Janeiro (BUZO, 2010; LEAL, 2007) também foram utilizados para respaldar o traçado de tal história, embora não se encontre nestes textos informações muito diferentes do material da internet. É importante salientar que, embora hajam muitos trabalhos publicados a respeito do hip hop, poucos tratam especificamente da dança de rua.



Praticamente todas as narrativas, repetidas inúmeras vezes de forma idêntica nos textos da web<sup>5</sup> e nas publicações consultadas, traçam uma gênese da dança de rua a partir da grande depressão nos EUA em 1929, em função da qual os músicos e dançarinos de cabarés desempregados passaram a realizar suas performances nas ruas. Trata-se ainda de uma dança nas ruas, representada por sapateadores e outros dançarinos profissionais que, em função do desemprego decorrente da crise, teriam se deslocado para fora dos teatros. Não se identificam neste momento os elementos estéticos fundantes característicos da dança de rua que viria a se constituir como uma das linguagens do universo hip hop, mas é esta a manifestação cultural que é entendida como marco de origem.

A dança de rua, já se configurando em direção ao estilo breaking/b-boying e seus ascendentes e derivados, é identificada, principalmente nos textos acadêmicos, a partir do final dos anos 60, nas chamadas “block parties”, festas de rua que aconteciam no bairro do Bronx, em Nova York, habitado por negros e imigrantes hispânicos (CARVALHO, 2009; VIANNA, 1999; HERSCHMANN 2000). Tais encontros foram o berço do movimento do hip hop, nos quais O DJ Afrika Bambaata já evocava a memória da luta política iniciada por líderes afro-americanos como Farrakhen, Malcolm X, Panteras Negras e Martin Luther King (LEAL, 2007). Já se trata então de uma dança inserida no contexto de um cenário musical “black”, agora declaradamente comprometido com a luta pelos direitos civis dos negros.

Do ponto de vista da inovação estética que estas danças representaram, as versões começam a divergir. Para Vianna (1997), a gestualidade da dança de rua apresentava uma visualidade que começava a se relacionar com as novas tecnologias musicais que eram adotadas nos guetos nova iorquinos, onde os movimentos fortes e interrompidos guardavam relações com a música criada a partir do uso de equipamentos como os sound systems, mixadores e o uso de toca-discos para os scratch.

Além desta relação dança-sonoridade, encontramos duas linhas narrativas principais que explicam a construção gestual das variações da Dança de Rua. Há explicações menos comprometidas com o processo histórico, como uma versão

---

<sup>5</sup> “A dança de rua originou-se nos Estados Unidos, em 1929, época da quebra da bolsa de Nova York e da grande crise econômica. Músicos e dançarinos dos cabarés americanos urbanos, desempregados como consequência da crise, passaram a realizar suas performances nas ruas” (citação encontrada em: [www.infoescola.com.br](http://www.infoescola.com.br); [www.dancaderua.com.br](http://www.dancaderua.com.br); <http://batalhaalagonabreaking.blogspot.com>; [www.julioavastt.xpg.com.br](http://www.julioavastt.xpg.com.br); [www.dnaurbano.com.br](http://www.dnaurbano.com.br); [dancaderua.net](http://dancaderua.net))

muito difundida na internet e adotada por Leal (2007), que afirma que o estilo breaking/b-boying nasceu em meados da década de 70, a partir da dança dos adolescentes que tentavam imitar, sem sucesso, seus pais e irmãos que dançavam embalados pela música soul. Nesta narrativa, o fluxo dos movimentos interrompidos do break seria uma falta de habilidade destes jovens em reproduzir com fluidez a dança dos mais velhos.

Outra vertente da gênese da Dança de Rua atribui a esta prática uma forma de denúncia da guerra do Vietnã, a partir da qual os movimentos quebrados do break estariam reproduzindo o gestual dos corpos debilitados e mutilados dos soldados, que eram em sua maioria negros. Além disso, outros elementos da guerra também teriam sido reproduzidos pela dança, tais como o “giro de cabeça”, que estaria relacionado ao movimento das hélices dos helicópteros (CARVALHO, 2009).

É importante também marcar que em muitos destes textos sobre a origem da Dança de Rua, se atribui à esta linguagem a própria origem do movimento hip hop. Segundo Casseano (2001, p.17),

O termo hip hop, que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (to hip, em inglês) e saltar (to hop), foi criado pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs (disc-jóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônias) nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York. Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência. Já em sua origem, portanto, a manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva.

Sob esta ótica, difundida em muitos dos textos acadêmicos e virtuais, o break e as demais danças de rua teriam surgido como uma prática potente e virtuosa, através da qual os jovens poderiam se desafiar, sublimando o impulso da violência real nas brigas de gangues, contribuindo assim para que líderes locais incentivassem o desenvolvimento desta dança. Identifica-se aí o surgimento do racha, uma forma de se dançar na qual um dançarino desafia o outro exibindo movimentos cada vez mais complexos a serem superados pelo oponente.

O estilo denominado Up Rocking, criado entre 1967 e 1969 pelos dançarinos Rubber Band e Apache é um dos que mais é destacado como primeira expressão da dança em forma de desafio. Consistia na simulação de uma luta (ataque e defesa) na qual dois grupos de dançarinos se formam em linha, com cada indivíduo

posicionado frente a frente (Apache Line). Venceria aquele que interpretasse melhor a música, “humilhando” seu oponente com sua criatividade.

Segundo Leal (2007), o estilo Up Rocking desapareceu em meados da década de 70, mas que seus elementos “guerreiros” e seus passos de top (executados em pé) foram incorporados como componentes do estilo de dança de rua break que viria a predominar a partir dos anos 80, constituindo a fase “top rock” (dança em pé), que deve ser executada pelo bboy, antes de partir para o footwork (movimentos de chão), freezes (equilíbrio estático) e power moves (acrobacias e saltos).

Outro estilo que também foi decisivo para a popularização da dança de rua foi o Locking, cuja origem é identificada entre os adolescentes dos subúrbios de Los Angeles no final da década de 60, que difundiram uma dança inspirada pelo robô que era personagem da série de tv “Perdidos no Espaço”. Este estilo, por sua vez, teria inspirado o Popping ou Electric Boogaloo, no qual os movimentos robóticos partiam do centro do corpo simulando uma descarga elétrica que se propagava para as extremidades. Também pertence a esta escola de movimentos o passo backslide, criado por Boogaloo Sam, copiado e popularizado mundialmente por Michel Jackson, sob o nome de “moonwalk”, no qual o dançarino se desloca para trás parecendo flutuar rente ao chão (LEAL, 2007, p.59).

De todos os estilos de dança de rua, o break foi e ainda é o mais conhecido em todo mundo, talvez até por ter incorporado elementos dos anteriores. Suas primeiras manifestações são identificadas no início da década de 70, creditando-se ao DJ KoolHerc a cunhagem do nome de seus dançarinos: b-boy (break-boy).

Leal (2007, p. 62-63) identifica três momentos históricos do estilo break, que foram decisivos para a sua renovação e manutenção. Inicialmente, ainda sendo uma arte mais restrita aos EUA percebe-se a incorporação dos jovens porto-riquenhos às festas black do Bronx, com seus movimentos acrobáticos, tornando o break um estilo mais virtuoso, ganhando maior visibilidade entre os demais estilos.

Em um segundo momento de renovação nota-se um processo de difusão mundial através da mídia dos anos 1980. Na chegada do break no Brasil, identificam-se a influência dos vídeos de Michael Jackson e de filmes como Flashdance, além dos dançarinos brasileiros que vieram nos EUA e trouxeram o break, que na época era moda nas pistas das discotecas americanas. Na busca por um elemento fundante, muitos sites, reportagens e as obras de Leal (2007) e Buzo

(2010), apresentam o dançarino Nelson Triunfo não só como um ícone da construção da Dança de Rua no Brasil, como também um precursor do movimento hip hop no país<sup>6</sup>. Assim, nos textos propagados pela web, é atribuído a Nelson na cena brasileira um papel análogo ao de Africa Bambaataa junto aos jovens norte-americanos,

Nasce então o *soulman* Nelson Triunfo para o estado de São Paulo! Cabe ressaltar que o Funk & Cia se tornou um articulador poderoso na pacificação entre adeptos que não se entendiam por conta das rivalidades territoriais, percorrendo por todos os bairros do estado, demonstrando que todos eram iguais e precisavam se unir. (DIP, 2005, p. 13)

Mais recentemente, já no início dos anos 2000, Leal chama atenção para uma tendência de maior profissionalização, de institucionalização das crews e o surgimento das batalhas de maior porte, algumas inclusive de âmbito mundial. Neste último momento, o break tem se popularizado no Brasil mais do que qualquer outra linguagem de dança urbana ligada ao hip hop.

Como se vê, tanto em sua origem norte-americana, quanto em sua difusão no Brasil, a dança é entendida como elemento original e constituinte da identidade hip hop. Isto não quer dizer, no entanto, que o espaço e status que a dança ocupa no contexto do movimento se dê em perfeito equilíbrio com as outras linguagens e seja livre de tensões.

O estudo de Herschmann (2000, p.198) mostra o rap como uma linguagem hegemônica, enquanto a dança assume um papel secundário, ainda que à frente do grafite. Segundo as entrevistas realizadas pelo autor, o aspecto mais sério e engajado do rap faz com que esta linguagem seja considerada mais importante do ponto de vista da articulação de divulgação do movimento social.

Outra constatação apresentada por este autor é a não existência de espaços de convívio integrados. O espaço das posses, como são chamados os pontos de encontro no movimento hip hop, não é algo que os estudos localizem de forma consistente na cidade do Rio de Janeiro ou que seja proclamado nos discurso dos

---

<sup>6</sup> Nelson, dançarino que tem suas origens no maracatu de Pernambuco, é considerado o primeiro articulador das rodas de break no início da década de 80 em São Paulo, principal cidade difusora da cultura Black no Brasil da época, aonde viria a se estabelecer e a fundar o grupo Funk e Cia. A importância atribuída a Nelson Triunfo vem do fato de o mesmo ter sido um dos principais catalisadores do processo de politização do movimento hip hop no Brasil, tendo partido para ações voltadas à conscientização da história e de valorização da beleza negra, na posse que articulou na Estação São Bento.

dançarinos, diferentemente do que aconteceu em São Paulo, cidade na qual o trabalho de Nelson Triunfo, entre outros, chegou a formar tradicionais posses como a da Estação São Bento. Herschmann, aponta que as manifestações desta cultura na cidade foram menos localizadas, sendo difundidas por associações e outros espaços de festa e de lazer, onde

Grande número de bboys cariocas busca espaços de socialização alternativos e não exclusivos do hip-hop, frequentando, por exemplo, bailes charmes, onde se ouve, além de rap [...] a dance music norte americana e para onde vão, além destes jovens integrantes, simpatizantes do movimento negro ou simplesmente apreciadores de música negra.(HERSCHMANN, 2000, p.186)

Segundo o estudo deste autor e também no livro do DJ TR (LEAL, 2007), o primeiro espaço de organização do movimento hip hop carioca foi a ATCON (Associação Atitude Consciente), que se propunha a realizar um trabalho voltado para a população jovem, negra e marginalizada. No entanto, o livro de TR chama atenção para o fato de que a associação era em sua maior parte voltada para o desenvolvimento do rap, em detrimento das demais linguagens do hip hop. Nesta obra esta hierarquia é pontuada pelo autor a partir de um argumento político:

A verdade é que, embora o rap, o breaking e o grafite façam parte da mesma cultura, foi o rap que se identificou com a causa do povo preto e pobre no Brasil, enquanto o breaking e o grafite se voltaram mais para a arte, deixando pouco visível seu engajamento político (LEAL, 2007, p. 258).

Neste sentido, um ponto a ser analisado é se as estruturas do hip hop não estão, em determinados momentos, baseadas em uma lógica iluminista, fundada na primazia da palavra, na qual os rappers seriam a “cabeça” do movimento por representar a voz da comunidade e os dançarinos representariam uma expressão menos nobre por não exibir explicitamente um discurso de engajamento político-social.

No entanto, ao mesmo tempo em que os dançarinos não são “cabeça” do movimento social e sim “corpo” do movimento estético, também acabam por se construir apropriando-se de técnicas e códigos compartilhados em outros universos semânticos, sendo facilitados pela atual onda de profissionalização apontada por Leal. Passam, então, a reunir os elementos do movimento aos que compõem o

universo da dança erudita, criando para si eventos e momentos de encontro em que estes elementos são combinados em diferentes gradientes.

Ao longo desta pesquisa, pudemos perceber que tais combinações são múltiplas e apontam para a estruturação de diferentes possibilidades de trânsitos sociais e encontros dentro do mundo da dança de rua/danças urbanas.

### **Os caminhos metodológicos**

O estudo se estruturou a partir de uma sequência metodológica iniciada por um levantamento, que serviu como filtro para uma posterior análise documental de textos virtuais e de regulamentos dos encontros de dança que, finalmente, seriam objeto de uma pesquisa de campo in loco.

No primeiro momento, optamos por utilizar a rede social de internet mais popular no Brasil neste momento, o Facebook, como ponto de partida para o conhecimento do universo dos dançarinos urbanos, bem como sites e blogs relacionados aos mesmos. Através dos termos “bboy”, “crew”, “dança de rua” e “danças urbanas”, pesquisamos perfis pessoais e de grupos na rede social, e buscamos, então, identificar os que se referiam a pessoas situadas na cidade do Rio de Janeiro, a fim de solicitar o vínculo de “amizade” na rede. Além disto, a própria vivência no universo da dança da pesquisadora também direcionou algumas buscas diretas na rede por bboys ou grupos já consagrados no cenário da dança urbana carioca.

Tendo reunido um rol de mais de cinquenta “amigos” e após ter sido aceita em dois grupos, o “Hip hop - quatro elementos” e o “Bboysession”, o segundo momento consistiu em pesquisar as postagens dos próprios dançarinos na rede social, nas quais comentavam ou “curtiam” os eventos programados para o ano de 2012 e 2013, além de perguntarmos aos mesmos quais eram os eventos que consideravam mais importantes na cidade. A partir daí, delimitamos seis eventos: Arena Híbrida, BBoy Confronto, Red Bull BC One, Rio H2K, Euroatlle e Bradan.

Uma vez definidos os eventos, também via internet, foi realizada uma leitura dos documentos que divulgam e instituem regulamentos para os encontros. Para tal, foram utilizados os textos dos blogs dos eventos e perfis dos mesmos criados no Facebook. Neste momento, ao encontrarmos convergências ou divergências entre a estrutura dos seis eventos elencados, buscamos também realizar uma leitura

exploratória de outros encontros similares no Brasil publicados na internet, a fim de observar se as características recorrentes nos eventos de Dança de Rua/Danças Urbanas no Brasil. Neste processo, os critérios usados para analisar os documentos foram: estrutura do tipo de competição (porte do evento, sistema de eliminatórias e de divulgação), características do regulamento (organização, rigidez e critérios de julgamento), premiação (títulos e valores) e concepções de dança valorizadas (pesos dados aos elementos técnicos/performáticos e aos elementos artísticos/expressivos).

Na segunda etapa da pesquisa procuramos comparecer pessoalmente aos seis eventos principais, a fim de descrevê-los. Neste momento foi possível presenciar as edições de 2012 dos eventos Arena Híbrida, BBoy Confronto, Red Bull BC One e a de 2013 da Eurobattle e do Rio H2K. A partir de 2012 o Bradan não chegou a ter sua edição carioca realizada, tendo sido excluído então desta etapa final da pesquisa, embora seu regulamento (versão 2011) tenha sido analisado na fase documental.

A partir de uma abordagem etnográfica, as observações foram registradas em diário de campo, fotografias e filmagens. De posse destes dados, procuramos fazer uma descrição densa destes acontecimentos. Geertz (1978) compreende a “descrição densa” como algo que já implica interpretação, na medida em que expõe o fluxo do discurso social de modo em que o mesmo se torne uma forma pesquisável. Isto se dá porque é no fluxo do discurso social (e não em uma estrutura a priori) que compreendemos as relações semióticas. Para o autor, esta compreensão se dá no acontecimento e, portanto, é localizado e “microscópico”, só podendo ser construído a partir das singularidades dos grupos sociais.

### **Do racha à batalha: permanências e descolamentos no universo hip hop.**

Na fase inicial, através da análise documental, ficou nítido que uma das características originais da dança de rua se mantem, que é a apresentação em formato de duelo, conhecido nos relatos históricos como racha e nos textos de divulgação atuais como batalha. A maioria dos encontros compartilhados pelos bboys na rede apresenta esta estrutura, diferentemente dos outros concursos na área da dança, onde predomina a apresentação coreográfica expositiva, posteriormente julgada e classificada através das fichas de avaliação dos jurados.

Contudo, neste processo de institucionalização do “racha de rua” em forma de evento, percebe-se uma tendência a eliminar o caráter fortuito e transitório do elemento “rua” na dança de rua. Isto se manifesta com mais ênfase nos encontros de grande porte, incluindo aí campeonatos que contam com patrocínio de grandes marcas.

Neste cenário, o duelo deixa de ser um “racha” cujo vencedor é aclamado pelos pares no calor do encontro na roda, passando a ser competição, regida por regras rígidas. Esta nova ordem se orienta no sentido de instituir dançarinos que duelam entre si tendo, de um lado, uma plateia e, de outro, um grupo de jurados que detém o poder de apontar o campeão. Estes regulamentos acabam por refletir o que Certeau (2008) chama de um agir estratégico, ou seja, uma ação típica dos sujeitos de poder, no caso, baseada na estrutura piramidal de eliminatórias das competições esportivas, que eliminam um candidato a cada rodada. Isto se expressa de diferentes formas e intensidades. Conseqüentemente tais regulamentos acabam se tornando instrumentos extremamente eficientes de estriamento destes acontecimentos.

Nos eventos de maior porte, este espírito aparece implícito na rigidez das regras que se orientam no sentido de transmitir uma neutralidade que torne a competição mais clara e justa possível, não deixando margem para conflitos. Neste universo, o Red Bull BC One é o exemplo mais típico, sendo o mais comentado dos eventos internacionais entre a rede de bboys estudados.

Patrocinado por uma empresa multinacional de bebidas energéticas, acontece desde 2004. O Brasil já sediou duas edições, sendo que a última ocorreu em 2012, no Rio de Janeiro. O evento conta com fases realizadas nos países (cyphers), seguida de seis etapas regionais nos continentes, das quais saem dezesseis bboys, que serão os finalistas mundiais que concorrem ao título de BC One, em sistema de eliminatória simples. Sua estrutura de divulgação apresenta de forma bastante nítida esta lógica esportivista, na qual o site vai revelando ao longo do ano os vencedores das cyphers até a definição das chaves da grande final. Não há regulamento público para as etapas regionais e para a final mundial, pois só concorre o bboy representante de seu país.

No âmbito das etapas nacionais, os regulamentos são bastante concisos e não revelam preocupação com questões morais ou com conflitos. Talvez isto ocorra porque se trata de um evento pouco aberto ao acaso, já que em cada cypher



nacional concorrem 16 bboys, sendo 12 convidados pelo organizador local e somente quatro definidos em seletivas, nas quais concorreram 70 participantes inscritos por ordem de chegada.

O outro evento de âmbito internacional elencado pelos bboys foi o Hip hop Kemp (H2K), inspirado nos “acampamentos” do hip hop existentes na Europa. Trata-se de um encontro composto por workshops, painéis, festa, mostra de grupos de dança e batalhas. Analisando a página deste encontro foi possível verificar a presença de grupos de dançarinos de vários estados brasileiros e alguns de países da América do Sul. Mais da metade dos professores dos workshops e jurados são convidados internacionais. Também chama a atenção o fato de ser um evento relativamente caro (o passaporte de acesso geral às atividades custava entre 220 e 250 reais e a participação nas batalhas custava 25 reais), considerando que todos os dançarinos contatados na rede social são jovens moradores da periferia.

A apresentação do sistema de competição também segue um sistema de eliminatória simples entre 16 dançarinos previamente escolhidos por votação dos jurados em uma seletiva aberta a todos os que se inscrevessem. O regulamento evoca o espírito de neutralidade, qualificando o currículo dos jurados e enfatizando a soberania dos mesmos, pelo fato de serem “[...] profissionais de reconhecido valor no campo das danças urbanas que irão determinar o vencedor de cada batalha”.

Já nos regulamentos dos eventos de âmbito nacional, ou de menor porte, fica mais clara preocupação com a possibilidade iminente do afloramento das manifestações de violência, decorrentes do caráter competitivo desta forma de se dançar. Aparece, então, a intenção em se evitar tais ocorrências ou talvez em “moralizar” os eventos. A determinação que aparece nas regras do BRADAN (campeonato nacional organizado pela CUFA) revela que a linguagem institucionalizada do “ser terminantemente proibido” já começa a ser substituída por uma fala mais direta e imperativa:

Não vai ser permitido palavrão, gestos obscenos, e muito menos contato físico, caso ocorra à equipe perderá ponto ou será desclassificada”. Ainda no mesmo regulamento se reforça que “Desde que comprovada à responsabilidade por criação de brigas ou tumultos dentro do evento Bradan, o(s) competidor (es) será convidado a se retirar da competição **dependendo da gravidade da situação**<sup>7</sup>. (BRADAN, 2011, grifo nosso)

---

<sup>7</sup> Disponível em: [http://media.wix.com/ugd/54e6dd\\_3c8dc5b0c0034b2e55fcc8095b361349.pdf](http://media.wix.com/ugd/54e6dd_3c8dc5b0c0034b2e55fcc8095b361349.pdf) Acesso em: 30 jan. 2011.

Apesar de o BRADAN ser um evento com etapas que acontecem em vários estados brasileiros, o acesso parece ser mais flexível: as batalhas são disputadas em dupla, diferentemente do formato 1X1 dos eventos anteriores, abrindo 32 vagas diretamente disponibilizadas por ordem de inscrição, confirmada com a entrega de termo de autorização de direito de imagem e 1kg de alimento no dia do campeonato. Vale lembrar que este campeonato é organizado por uma ONG com inserção em favelas de todo o Brasil através de projetos, o que talvez justifique esta comunicação mais “professoral”, já que haveria uma preocupação em usar o evento como divulgação das ações da organização, além de promover uma maior acessibilidade ao encontro.

Estes eventos de menor porte comumente divulgam também em seus regulamentos pequenos currículos, o que parece reforçar a autoridade do jurado convidado, principalmente quando este ainda não é um ídolo conhecido. Em todos eles, o jurado é apresentado a partir do título “bboy”, deixando claro que os dançarinos serão julgados por seus pares de batalha e não por coreógrafos consagrados de diferentes modalidades, como acontece em outras competições de dança.

No entanto, nestes eventos de pequeno porte organizados pelos próprios dançarinos, onde podemos enxergar um processo de reprodução das estruturas de competição do esporte moderno ou simplesmente a adoção de regras morais em direção a um imaginário do que seria o “politicamente correto”, também se pode apontar o que Certeau (2008) consideraria uma tática destes atores, que criam formas para se dançar e competir, no sentido de se preservar os laços de convivência e as possibilidades do encontro. Assim, ao mesmo tempo em que buscam mimetizar um agir estratégico em seus regulamentos neutros e sérios, precisam também se utilizar de uma linguagem mais direta, típica da comunicação entre pares. Justamente por isso, deixam escapar o caráter mundano de sua dança, que conta com os elementos da rua, do improvisado e do impulso violento e gregário.

Os bboys que tiverem qualquer tipo de problemas (tretas) entre si, terão que vir à Belém conscientes que ficarão todos no mesmo alojamento e que não será permitido qualquer tipo de desordem entre os mesmos, cabendo até a desclassificação e a eliminação de futuros campeonatos. (JUNGLE KINGS, 2011)

Analisando as convergências, destaca-se o fato de que a maioria das competições, além de troféus, possui prêmios em dinheiro. Os valores variam, tendo sido encontradas premiações entre R\$2000,00 e R\$200,00 por bboy. Os eventos internacionais oferecem quantias em dinheiro mais altas e/ou passagens para a final em outros países, como é o caso do Red Bull BC e de outras competições de grande porte também apresentadas na web, como a Eurobattle, do Cidade x Cidade, da Battle of the Year. Nos eventos menores a premiação diminuiu e, ocasionalmente, oferecem prêmios como DVDs e tênis.

As quantias em dinheiro muitas vezes são redefinidas de acordo com o número de inscritos. Até mesmo nos eventos internacionais observa-se este fenômeno, como é o caso do Rio H2K – Mostra Internacional de Dança de Rua, que em 2012 reformulou o valor das premiações em função de uma arrecadação de inscrições mais baixa que o esperado.

Isto indica que, mesmo com patrocinadores ou organizações internacionais, em muitas vezes o acontecimento do evento depende da própria organização dos dançarinos locais e da adesão que conquistam junto aos seus pares. A Eurobattle é o melhor exemplo deste cenário. Considerando o nome, o formato de eliminatórias internacionais e a própria página do evento mundial, tende-se a achar que se trata de um evento de grande porte, similar ao Red Bull. Contudo, o regulamento da etapa já nos deixa pistas de ser um encontro menos institucionalizado e mais negociado entre pares. Depois de um texto dentro dos padrões formais de um regulamento, o item das inscrições evoluiu da seguinte forma:

Da inscrição: É obrigatório solicitar o formulário de inscrição pelo email [eurobattlebrasilrio@outlook.com](mailto:eurobattlebrasilrio@outlook.com), no dia do evento não será feita nenhuma inscrição. Só garantirão a vaga através do pagamento por depósito de 40,00 por cada competidor da crew, ou seja, 240,00 por crew. Mandar uma foto do comprovante para o email. O pagamento deve ser efetuado até o dia 15 de julho de 2013. **Tá caro? tá chiando? então façam as contas de quanto custa a passagem ida e volta + hospedagem + alimentação em Brasília para 6 pessoas + a seletiva lá. Não gostou? Dê a vaga para outra crew, tem gente querendo. =)**<sup>8</sup> (REGULAMENTO EUROBATTLE BRASIL, 2013, grifo nosso)

Diante deste cenário, vislumbram-se, então, dois focos de tensão: um se dá entre o processo de institucionalização do hip hop e o seu aspecto enquanto cultura

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://feest.com.br/eurobattle-brasil-eliminatória-sudeste-rio-de-janeiro-rj-10-08>. Acesso em: 11 ago. 2013.

de rua; como vemos na mistura de linguagens na passagem acima. O outro diz respeito ao paradoxo entre o processo de institucionalização da dança, submetida a uma estrutura competitiva de chaves, semelhante a do esporte, e sua natureza enquanto expressão artística. Em relação a este último, é fato que toda estrutura concorre para a valorização do tecnicismo e do virtuosismo acrobático, pontos mais facilmente mensuráveis pelos jurados e de grande impacto junto aos que assistem.

Na maior parte dos regulamentos, o duelo de break tem como pressuposto a constatação de o dançarino ter utilizados todos os fundamentos: top rock (fase da dança em pé), footwork (trabalho no plano baixo), freeze (posturas estáticas mantidas) e powermoves (movimentos mais acrobáticos). Dentro deste sistema de valoração, há eventos que destacam fundamentos mais virtuosísticos, como o powermovies, atribuindo para tais premiações separadas.

Na busca de um julgamento justo dos dançarinos, os eventos costumam elencar critérios que revelam uma vontade de equilíbrio entre os elementos técnicos, expressivos e éticos. Em vários regulamentos de batalhas encontrou-se um texto idêntico, onde um rol de sete elementos define os critérios de avaliação que devem seguir os jurados: um conjunto que reúne os quesitos fundamentos, técnica e musicalidade, mas também criatividade, variedade, personalidade/presença, além do arremate moral do quesito “espírito de batalha”, que se refere à capacidade de respeitar o adversário e jogar dentro das regras.

Contudo, a forma de decisão final dos jurados também revela que estes critérios não entram de forma consistente nas avaliações. Mesmo existindo os quesitos, todos os regulamentos definem que, ao invés de atribuírem notas, os jurados deverão escolher o vencedor em cada etapa da batalha, indicando seu eleito por “apontamento” imediatamente ao final de cada apresentação. Parafraseando Deleuze e Guatarri (2012), poderíamos dizer que se trata de um tipo de escolha que alisa as estrias dos critérios previstos nos regulamentos, na medida em que age a partir de uma forte inspiração imediata e subjetiva.

Ocorre que, a despeito de todo este processo de sistematização, os próprios textos revelam a consciência de seus autores diante da impossibilidade de um julgamento preciso de algo que é subjetivo. Estes “escapes” são comuns nos textos e abrem brechas autorreflexivas, que não são frequentes em regulamentos de concursos tradicionais e “sérios” da dança erudita.

[...] o membro do júri tem que estar em posição de avaliar todos os diferentes critérios. Claro que ninguém sabe tudo, mas pedimos que tenham uma mente aberta disposta a aprender sem esquecer-se dos fundamentos. Abram seus olhos para o desenvolvimento e inovações do break<sup>9</sup>. (BATTLE OF THE YEAR, 2011)

Outro aspecto que rompe com a lógica do “juiz totalmente imparcial e soberano” é que existe, em certos casos, a possibilidade de se contestar a composição e até mesmo a decisão do júri.

Reclamações quanto aos jurados deverão ser feitas antes da competição, para isto as equipes saberão quem são os jurados antecipadamente. Reclamações quanto ao julgamento deverão ser feitas após a competição, tendo como intuito melhorar o evento, sem favorecer ninguém individualmente. **Exceto em casos extremos** o resultado será imutável<sup>10</sup>. (BRADAN, 2011, grifo nosso)

Assim, os textos que apresentam os eventos competitivos de dança de rua por um lado se aproximam do ideal de se reificar esta prática a partir da adoção de uma estrutura rígida de competição. Por outro, também reivindicam para si uma identidade com a arte, universo no qual a mensuração não é possível.

A dança dos Bboy's é uma arte e como toda arte não é passível de julgamento. Pode-se avaliar a técnica, os fundamentos, mas jamais definir que o estilo de um dançarino é melhor que o outro. O julgamento é subjetivo, variando de jurado para jurado, de situação para situação e os participantes devem estar conscientes do universo de possibilidades de um evento deste nível. Deve-se procurar mesmo que em utopia a perfeição, avaliando a si mesmo antes do questionamento aos outros<sup>11</sup>. (BRADAN, 2011).

Diante disso, partimos para a observação em campo. O primeiro evento observado foi o Arena Híbrida. Apesar de em seu regulamento observarmos convergências com as questões apresentadas acima, ainda em sua fase de divulgação, já se podia perceber algumas singularidades, a começar pela estrutura do evento. Tratava-se de um encontro de três dias, que compunha um ciclo anual de eventos chamado “Dança de todas as tribos” realizado no teatro Cacilda Becker, na

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.dancaderua.com/bboy/battleoftheyear> Acesso em: 30 jan. 2012.

<sup>10</sup> Disponível em: [http://media.wix.com/ugd/54e6dd\\_3c8dc5b0c0034b2e55fcc8095b361349.pdf](http://media.wix.com/ugd/54e6dd_3c8dc5b0c0034b2e55fcc8095b361349.pdf) Acesso em: 30 jan. 2011.

<sup>11</sup> Idem.

zona sul do Rio de Janeiro, que vem se constituindo como um representativo espaço da dança contemporânea na cidade.

O primeiro dia era composto por um workshop gratuito e um espetáculo, sendo ambos conduzidos por um artista de Dança Contemporânea que utiliza a dança urbana como principal elemento de sua linguagem. Nestes momentos, o evento, anunciado como um encontro de hip hop, revelou uma acentuada aproximação com o mundo da dança erudita, no qual são comuns encontros onde os artistas convidados para os espetáculos também ministrem oficinas para os estudantes. Outro ponto de aproximação era a predominância feminina nos workshops, fato que nunca é comum no hip hop e no mundo das danças urbanas.

O último dia se destinava à etapa final das batalhas, cuja eliminatória tinha ocorrido na noite anterior. Este dia foi iniciado por uma mesa redonda composta por representantes da Funarte, Secretaria Municipal de Cultura, do Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro e por um antropólogo pesquisador do movimento hip hop. Pelo regulamento, os bboys finalistas das batalhas deveriam participar desta mesa, o que até então dava a entender uma possível preocupação com um esvaziamento deste fórum acadêmico do encontro.

Neste momento, contudo, pudemos observar um contexto acadêmico que era inusitado pelos indícios já mapeados pela pesquisa: uma arena de dança tomada por uma mesa e as arquibancadas lotadas por bboys. Após a fala dos palestrantes, esta plateia participou ativamente dos debates, principalmente no que se referia ao trabalho do Sindicato da Dança em prol das danças urbanas e em relação aos editais públicos e às leis de incentivo à arte.

No entanto, em poucos minutos de intervalo, este cenário de fórum foi desfeito e substituído pelo espaço do racha. Uma vez retirada a mesa de debate e colocada a mesa do DJ, uma grande parte dos expectadores, todos do sexo masculino, desceram da plateia e começaram se agrupar em rodas de desafios. Da arquibancada do teatro de arena, era possível perceber a organização rápida e espontânea destas rodas, tendo se formado três círculos maiores, além de grupos menores.

Figura 1- Rodas espontâneas antes da competição Arena



Fonte: A autora, 2013.

Em seguida, o organizador do evento solicitou que a arena fosse liberada para que se pudesse iniciar a batalha. Uma parte dos dançarinos voltou às arquibancadas, mas um grande número permaneceu na pista da arena, ocupando seu espaço circundante. A esta altura, um novo público já havia se somado à plateia, composto agora também por meninas que pareciam pertencer a outras tribos da dança, principalmente da dança contemporânea.

As batalhas que tinham o formato 1 x 1 e eram disputadas em duas modalidades break e hip hop dance, em cada uma concorriam 8 dançarinos em sistema de eliminatória simples, selecionados no dia anterior. Os jurados, todos do sexo masculino, entravam após a uma apresentação que incluía um breve currículo de seus títulos, dançavam rapidamente na arena e ocupavam suas cadeiras ao fundo da pista. O papel dos mesmos era apontar o vencedor de cada batalha após o MC contar até três. Era permitido que um jurado optasse pelo empate, apontando para os dois dançarinos ao mesmo tempo com os braços esticados e cruzados. Se dois dos três jurados indicassem empate, cada dançarino teria direito a mais uma entrada. Nestas situações a plateia vibrava ainda mais, tornando o vencedor final ainda mais aclamado.

Neste evento, assim como nas demais batalhas de break observadas, há uma estética do confronto que perpassa todo o acontecimento da dança. Os dançarinos se encaram, fazem provocações, até que um comece a dançar. Iniciada

a batalha, é permitido ao bboy que não está dançando que continue fazendo gestos de provocação para o adversário ou para a plateia, no sentido de torná-la cúmplice da ironia.

Apesar de todo este cenário competitivo, o evento se encerrou como uma grande confraternização em torno do vencedor e com a volta dos dançarinos que estavam assistindo às rodas de desafio, incluindo aí os jurados que se misturavam a este grupo. O organizador do evento também tomou o microfone agradecendo a todos e lembrando a importância daquele espaço de encontro, não só para a batalha, mas também para o debate e para o exercício de aprendizado profissional.

O segundo evento, o Bboy Confronto, tinha o formato crew x crew, ou seja, batalhas entre equipes. O evento foi realizado no salão do América Futebol Clube no Rio de Janeiro, que rapidamente ficou lotado de bboys. Em seu início, pude observar uma cena semelhante à vista antes nas batalhas do Arena Híbrida. Várias rodas de dançarinos se formavam por todo o salão, na qual os mesmos se desafiavam, para em seguida desmanchar o círculo e voltarem a se agrupar em nova roda. Por vezes tive a impressão de que os gestos exacerbados entre o dançarino que saía e o que entrava poderiam se transformar a qualquer momento em briga real. Contudo, isto não aconteceu, apenas foi possível perceber que as rodas aparentemente mais violentas se desmanchavam mais rápido.

As batalhas oficiais se realizaram entre 8 crews, selecionadas por vídeos enviados pela internet. Da mesma forma em que no Arena Híbrida, os jurados cumpriram o ritual da apresentação seguida de dança e também votavam através do apontamento. Mais uma vez, os empates eram comuns, o que pareceu sempre agradar ao público por elevar o tempo e o calor das disputas.

Nestas batalhas com formato crew X crew, exceto quando os grupos fazem entradas coreografadas, os dançarinos de cada equipe entram alternadamente. Assim, sempre existiam dançarinos na espera, o que aumentava o volume e a intensidade das provocações. Neste evento chegou a ocorrer contato físico entre adversários que estavam na espera, que foram prontamente advertidos pelo MC e afastados pelos companheiros, sem que chegasse a haver algum tipo efetivo de agressão.

Embora todas as crews mostrassem um nível técnico muito elevado, uma das que chegou a final foi o GBCR (Grupo de Break Consciente da Rocinha) que sem dúvida era a que menos exibia movimentos espetaculares. Este grupo,



considerado o mais antigo do Rio de Janeiro, além de ter alguns dançarinos mais velhos, também era o único que tinha uma bgirl entre seus membros. Naquele público que se ali se reunia e também entre os jurados, este estilo menos virtuoso, mais dançante e espontâneo parecia ser reconhecido. O GBCR acabou ficando em segundo lugar, perdendo apenas para uma crew de Curitiba, que, além de mais virtuosismo técnico, também mostrou melhor desempenho nas entradas coreografadas, que são um recurso opcional, mas muito usado pelas crews atualmente.

Entre os promotores do evento a preocupação de se evitar uma espetacularização exacerbada da dança parecia realmente ser efetiva. Isto ficou nítido quando, durante o intervalo, se promoveu um desafio entre bboys espectadores, onde o MC constantemente reclamava: “Sem ninja! Só dança!”.

O Bboy Confronto também revelou alguns aspectos paradoxais do Hip hop. Como em toda a cena da dança de rua, havia uma minoria de mulheres no evento, principalmente em relação às bgirls que eram pouquíssimas nas rodas espontâneas. Em um momento chegou a reproduzir um ideário machista, quando, no início da competição, duas belas moças pousavam sorrindo estáticas ao lado do troféu.

Em outras situações revelou justamente o oposto: no show do intervalo apresentou-se um vigoroso grupo de meninas percussionistas da favela da maré, que executavam sua música junto com movimentos de dança que poderiam ser considerados sensuais, mas não usavam nenhum figurino de apelo às formas do corpo. Foram extremamente aplaudidas, mas sem nenhuma manifestação de “cantada” por parte da plateia predominantemente masculina. Em seguida, houve uma apresentação de *street* dance de um projeto social que trouxe entre suas dançarinas um jovem transexual, que dançou com os mesmos trajes femininos das demais, embora tivesse resquícios de barba. Em momento algum a plateia se manifestou de forma pejorativa e a dança foi aplaudida da mesma forma das outras.

Figura 2- Manifestações distintas da questão de gênero no universo das batalhas



Fonte: A autora, 2013.

O final deste evento contou com uma homenagem aos bboys mais antigos presentes, sucedida pela fala de seu principal organizador, o bboy Lúcio Pedra, que lembrou a todos a importância de se organizarem em prol do desenvolvimento e do reconhecimento da cultura hip hop. É importante destacar que este evento contava com o patrocínio da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, mas, assim como o Arena Híbrida, também era uma iniciativa viabilizada pela organização dos próprios bboys.

Ainda em 2012 foi observado o Red Bull BC One, que aconteceu na Fundação Progresso, um grande espaço de espetáculos que surgiu na fase de revitalização do bairro da Lapa, um tradicional reduto da boemia carioca. Talvez este seja o mais importante concurso de bboys do mundo na atualidade, daí o rápido esgotamento dos ingressos via internet. Logo na fila de espera para a entrada no evento, era visível a presença de cambistas e de jovens de vários locais do Brasil.

Havia um grande ônibus de luxo estacionado à porta, que havia trazido os 16 finalistas. Antes dos portões se abrirem, estes dançarinos apareceram na sacada da Fundação (uma antiga fábrica) causando um furor típico das celebridades em janelas dos hotéis.

Figura 3 - Dançarinos celebridades no Red Bull



Fonte: A autora, 2013.

Ao se entrar no grande saguão da casa, percebia-se uma plateia formada quase que exclusivamente por jovens vestidos com símbolos do hip hop. Havia pouquíssimas meninas, quase todas acompanhavam namorados. Entre os meninos notava-se que a maioria era de bboys praticantes nos mais diversos níveis técnicos, uma vez que o saguão foi tomado pelas rodas de desafio que já haviam sido presenciadas nos eventos anteriores.

Porém, alguns aspectos marcavam a singularidade deste grande evento. Apesar das inúmeras rodas formadas pelo saguão, havia uma pequena pista elevada colocada pela organização no centro deste espaço. A maior parte dos b-boys se voltou para assistir ou tentar dançar nesta pista, praticamente acabando com as demais rodas. Para chegar neste espaço, os bboys deveriam esperar em uma fila organizadas por seguranças, subindo um a um e se apresentando por um tempo limitado, e descendo pelo outro lado, sem desafio direto ente dançarinos.

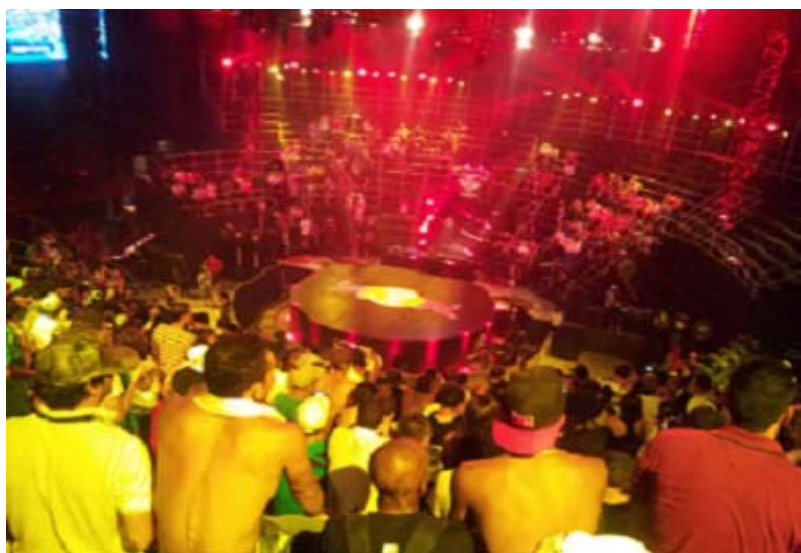
Ao se entrar no espaço das apresentações, esta diferença entre palco e plateia se acentuava ainda mais. O Red Bull é, antes de tudo, um grande show. A sonorização, a iluminação e a locução traduziam um clima de superprodução. Apesar do formato de arena, o palco localiza-se distante da plateia e seu setor mais próximo era destinado a convidados especiais, entre os quais as câmeras buscavam

celebridades da TV que eram projetadas em dois grandes telões. Cabe lembrar que todo o espetáculo estava sendo transmitido ao vivo pelo canal de TV paga Multishow.

Também era possível se notar influência da espetacularização das grandes lutas de boxe, propagadas pela cultura norte-americana. Antes das batalhas, cada dançarino era apresentado e entrava na arena junto com uma “ring girl” que exibia uma placa com seu nome. Além disso, o troféu do grande vencedor da noite era um cinturão, semelhantes aos que são recebidos por lutadores.

Assim, não só os elementos semióticos da “luta” estavam mais presentes, como também que pareciam ter sido inseridos em função de se realizar uma competição com maior transparência e neutralidade. Neste sentido podemos apontar dois indícios. O primeiro se refere à forma de indicação dos jurados para o vencedor: ao invés do tradicional apontamento simultâneo, os juízes, um a um, levantavam placas com o nome do dançarino, que eram focadas pelas câmeras. O empate não era uma possibilidade para o apontamento dos jurados neste evento.

Figura 4- O grande circo do Red Bull BC One



Fonte: A autora, 2013.

O segundo e mais significativo indício dizia respeito às músicas. Antes do início das batalhas um DJ bastante conhecido tocou para a plateia, escolhendo músicas conhecidas e aclamadas no universo hip hop. Para as batalhas foi instalada

outra mesa de som, na qual o DJ apenas tocou bases com batidas eletrônicas para todos os dançarinos, o que denotava uma preocupação de que a música fosse “neutra”, não favorecendo um dos concorrentes.

Observando as apresentações em si, também era possível notar um esfriamento em relação às batalhas anteriormente observadas. Não há como precisar exatamente o quanto esta frieza se devia à distância entre dançarino e plateia, mas, mesmos nos closes possibilitados pelos telões, não foi possível observar o mesmo jogo de humor nas danças e provocações que se notava nos eventos anteriores.

A superioridade técnica dos dançarinos deste evento era incontestável. Estavam ali pessoas selecionadas em diferentes países e que, entre os quais alguns já eram membros de um grupo patrocinado pela Red Bull, que passa o ano dançando em um espetáculo itinerante. Em contraponto a este cenário mais sério e profissional que se manifestava no palco, uma vibração quase delirante vinha das arquibancadas. Se nos eventos anteriores se viam pares, onde espectadores e dançarinos se confundiam, agora ficava nítida a separação entre ídolos e fãs.

Embora isto não estivesse previsto na metodologia deste estudo, ao investigarmos o Red Bull tivemos que estender esta pesquisa de campo até um dos encontros promovidos pelo bboy BM, cujas singulares postagens no facebook costumam ser “curtidas” por inúmeros bboys. Nesta ocasião este dançarino propunha um evento “paralelo”, que aconteceu no mesmo dia do Red Bull BcOne, proposto como forma de resistência ao mesmo, que era assim anunciado:

Quero ver quantos vão se importar em estar na Rua nas Cyphers se divertindo dançando sem precisar pagar caro por isso não se iludam com imagem, status e mega produções que fazem empresários ganhar dinheiro as nossas custas de o suor de valor por aquilo que e nosso faça simples faça direto seja exemplo para os que viram no futuro, seja true... A rua é nossa ontem, hoje, amanhã e sempre. (BM, Facebook, 8 nov. 2012)

BM conseguiu reunir um grande número de bboys na Lapa, porém, o evento ficou vazio até o término do Red Bull, quando muitos bboys que estavam na plateia do show foram para a rua, ávidos por batalhar. Mesmo não abrindo mão de assistir ao Red Bull, os dançarinos transformaram este encontro em “saideira”. A postagem acima, compartilhada e curtida por muitos bboys revela que os mesmos ainda têm como inspiração o espírito mundano e, ao mesmo tempo, politizado do hip hop.

Figura 5 - Bboy BM a espera dos companheiros, em seu evento paralelo



Fonte: A autora, 2013.

O quarto evento observado, já em 2013, foi o Rio H2K, Rio Hip hop Kemp - Festival internacional de danças urbanas. Como já se podia notar em seus documentos de divulgação, entre todos os eventos, era este que reunia uma maior diversidade de atividades e tribos, além dos dançarinos de batalha. Cabe destacar aqui um maior espaço ocupado pelo *street dance* que, a despeito da tradução literal para “dança de rua”, refere-se a um estilo aprendido em academias, sempre apresentado de forma coreografada, com forte influência das formações e passos de *jazz dance*. Apesar do nome do evento evocar diretamente o movimento (H2, como tradução dos “h” de hip hop), já em seu texto de apresentação percebia-se uma identidade predominante enquanto um encontro de estudantes de dança erudita, composto por três dias de workshops finalizados por uma noite de festa de confraternização, outra de concurso de coreografias de *street* e uma última destinada às batalhas.

Outra marca a se destacar é uma maior aproximação com o universo de consumo da cultura “pop”. Os currículos dos professores e jurados continham muitas informações relativas ao fato de os mesmos serem ou terem sido dançarinos ou coreógrafos de artistas famosos. Um fato interessante foi uma realização de uma masterclass (aula) exclusiva para fã do cantor pop Justin Bieber, cadastrados em um fã-site (um fã clube virtual).

Ao entrarmos no espaço do evento (um armazém da Praça Mauá, no espaço do cais do porto, que está sendo revitalizado como espaço de lazer na cidade), era possível notar um público característico dos jovens que frequentam escolas de dança: muitas meninas, na maioria branca e com indícios de serem jovens de classe média. A questão da classe social nos pareceu evidente também pelo grande número de malas e mochilas que estavam espalhadas pelo salão no último dia, revelando se tratar de um público com condições financeiras de viajar e pagar pelo caro passaporte do evento. Existiam, em menor número, meninos com indícios típicos dos bboys cariocas: grupos masculinos, em sua maioria negros, que chegavam ao evento em transporte coletivo comum.

Ao nos referirmos a este evento como um encontro de estudantes de dança, há que se demarcar as diferenças em relação ao Arena Híbrida. Diferente deste segundo, nos quais os jovens frequentadores presentes nos debates já revelavam uma preocupação com perspectivas de profissionalização, no Rio H2K notava-se a ambiência dos grandes festivais de dança estudantis: jovens espalhados pelo chão, deitados em suas mochilas ou realizando movimentos de alongamento; alguns grupos “marcando” (ensaiando) coreografias que seriam apresentadas.

Buscando informações junto às pessoas que trabalharam no evento, foi possível descobrir que o dia que contou com o maior público foi o dia da festa, reforçando o caráter estudantil e de confraternização do Rio H2K.

Figura 6- Rio H2K: a ambiência dos encontros de estudantes de dança



Fonte: A autora, 2013.

A menor representatividade dos dançarinos de batalha também se traduzia pela ausência da disseminação de suas práticas peculiares. Mesmo no dia de

competição, com o DJ já tocando, nenhuma roda de dançarinos se formou para a realização dos rachas espontâneos que observamos em todos os demais encontros.

Contudo, na programação das apresentações, a batalha manteve seu lugar se destaque, ficando as mesmas programadas como encerramento do festival. Os competidores também revelaram um excelente nível técnico e, a despeito do caráter aberto do evento, travaram um racha mais próximo do espírito de rua, verificado no Arena e no Bboy Confronto, do que em relação ao espetáculo institucionalizado visto no Red Bull BC One. Mesmo contando com um público mais heterogêneo, os competidores dançaram com humor e provocação.

O último evento visitado foi a Eurobattle. Observando o perfil do evento no Facebook, nos dias que antecederam o encontro, pudemos notar mais uma vez o caráter pouco institucionalizado da organização, a despeito de sua estrutura “internacional”. A organizadora do evento, uma jovem que não aparentava ter mais do que 20 anos, por mais de uma vez publicou postagens como esta na rede social:

Uma das coisas que disse na reunião e repito aqui, para que TODOS saibam: nome pra nós da organização não quer dizer nada. Com todo respeito não ligamos se já batalhou no mundo todo ou aqui na esquina. Tratamos todos como iguais e quem não mostra interesse, automaticamente cede a vaga p. quem tem. Rio de Janeiro não eh bagunça, isso aqui eh Eurobattle Brasil, galera! (FERNANDA GÓIS, Facebook, 2 jun. 2013)

Contudo, ao observamos a Eurobattle, ficou evidente que a informalização e a não-institucionalização não repercutem de forma alguma em desorganização. Acompanhando as postagens no dia de evento vimos que a organização e os bboys iam se comunicando, passando informações sobre o transporte e o trânsito, negociando pequenas flexibilizações. Um representante de uma crew comunicou que o ônibus que estavam tinha quebrado e a organizadora respondeu que então ia “segurar” o início das batalhas, já sugerindo também uma linha de ônibus alternativa.

O evento foi realizado na Arena Dicro, situada no Parque Ari Barroso, no bairro da Penha, que faz parte dos equipamentos públicos da Prefeitura do Rio de Janeiro. Ao chegar, pude presenciar um encontro totalmente dominado por pessoas muito jovens, lotando o espaço com capacidade para 300 pessoas. Havia alguns dançarinos com crianças pequenas (pareciam ser filhos, e quase todos estavam “vestidos” de bboys), além de algumas mulheres mais velhas que aparentavam serem mães de dançarinos. Mais uma vez era notória a predominância masculina



entre dançarinos e espectadores, embora, além da já conhecida organizadora, houvesse meninas na produção.

O início do evento reproduziu a estrutura vista no Arena Híbrida e no Bboy Confronto, no qual o público e os competidores se misturavam na área em baixo do palco, batalhando em várias rodas, que rapidamente se desfaziam e se organizavam. O clima de competição/confraternização também era o mesmo: muitas entradas e troças de bboys pareciam extremamente agressivas, mas nenhuma violência física ou verbal pôde ser vista.

Assim como o Bboy Confronto, a disputa se dava no formato crew x crew. Das 16 crews finalistas, 5 tinham participado também do Bboy confronto, nos levando a crer que sejam estes grupos mais representativos no cenário carioca. Da mesma forma em que vimos no outro evento, na disputa entre crews o caráter de disputa parece se acirrar ainda mais do que no formato 1 X 1, na medida em que sempre há companheiros para desafiar a equipe oposta e fazer troça com os que estão se apresentando. Contudo, também foi um evento que transcorreu sem qualquer incidente e era nítida a alegria de todos com o acontecimento, pois, como descobrimos conversando com algumas pessoas no evento, no ano anterior o Rio de Janeiro não havia conseguido organizar sua etapa da Eurobattle.

### **Considerações finais**

A despeito da visão de um movimento integrado entre bboys, grafiteiros, rappers e DJs que o cenário midiático propõe, a imersão no campo de pesquisa evidenciou o processo do afastamento entre as linguagens do hip hop e, em particular, reforçou a tese aqui proposta a respeito de um descolamento da dança de rua do movimento original, gerando múltiplas formas jovens e urbanas de se dançar, a partir de acontecimentos com características bastante próprias, exemplarmente representadas pelas batalhas de dança aqui pesquisadas.

Analisando os documentos presentes nos sites ligados às danças urbanas e, principalmente as comunicações dos dançarinos nas redes sociais, é nítida a importância que o evento institucionalizado vem ganhando como espaço de encontro entre os bboys, em detrimento do encontro cotidiano nas ruas, proclamado nas narrativas ancestrais do movimento. Os dançarinos tendem não só a frequentar como também a organizar seus encontros a partir de modelos com mais estrias,

creditando às regras e à estrutura da eliminatória esportiva um bom recurso para garantir este formato.

O próprio deslocamento parafrásico que designa este embate, antes racha e atualmente batalha, é revelador deste processo de institucionalização. O racha sugere o encontro fortuito, no qual qualquer dançarino pode se desprender da roda e entrar no desafio. Demanda uma ação construída pela astúcia, à maneira que sugere Certeau. A batalha é um elemento semântico da guerra, na qual o adversário é previamente conhecido e estudado, possibilitando o planejamento de uma estratégia, o que, na concepção deste mesmo autor, seria um agir típico dos sujeitos de poder.

Contudo, se pensarmos nos cinco eventos visitados, fica claro que apenas dois deles realmente agem a partir deste plano estratégico, sendo organizados por grandes empresas de produção e contando com patrocínio de grandes marcas, que é o caso do Red Bull BC One e da Rio H2K. Os demais eventos, além de uma infinidade de outros que pudemos observar pela internet, são organizados pelos próprios dançarinos, podendo contar com verbas de editais ou dependendo apenas da própria adesão dos pares, que pagam a inscrição, para vir a acontecer.

Neste sentido, podemos dizer que a maior parte dos eventos apenas mimetiza um plano estratégico de ação, ao apresentarem regulamentos rígidos, muitas vezes copiados dos eventos maiores. Contudo, dependem principalmente do agir tático, precisando flexibilizar regras e mudar o planejamento ao longo deste percurso.

A Eurobattle Brasil é o melhor exemplo disso: representa uma etapa brasileira de um campeonato internacional, mas sua organização é feita totalmente por um grupo de jovens, contando apenas com a cessão de um equipamento municipal para a realização do encontro. Assim, junto ao rígido regulamento, vai o “papo reto” da organizadora pelo facebook e até o momento da batalha uma série de negociações via rede social vai moldando este percurso do evento, de modo que seu acontecimento seja viável.

Entre todos os eventos, este foi o que parecia ter um maior protagonismo dos dançarinos de batalha. Neste sentido é cabe destacar o quanto é importante que a cidade tenha espaços como a Arena Dicro e permita que os jovens também possam determinar o querem para si em termos de arte e de lazer. Também é preciso acreditar que os mesmos são capazes de produzir um evento representativo

e seguro, mesmo que sua forma mais lisa de organização e comunicação fuja das convenções dos regulamentos prontos.

Além desta questão relativa ao grau de autoria dos dançarinos nos eventos, as diferenças conceituais presentes nos mesmos indicam que neste processo de descolamento da dança de rua do movimento hip hop para o cenário da dança institucionalizada diversos caminhos podem ser trilhados. Uns guardam com mais afinco os elementos da rua, como é o caso do Bboy Confronto e da Eurobatlle; outros assumem e se firmam a partir dos elementos do showbusiness, podendo investir em uma competição de alto nível performático (Red Bull BC One), ou se aproximar mais do espírito de uma grande confraternização de jovens estudantes de dança reunindo todos estes elementos: workshops, shows, festas e batalha. Um último, a Arena Híbrida, se desloca para um campo de uma maior profissionalização artística, ao mesmo tempo em que também investe em um formato mais acadêmico, com mesas-redondas e debates.

Esta diversidade, avaliada de forma distante, poderia apontar indícios de que este descolamento da dança em relação ao hip hop estaria se dando a partir da formação de diferentes tribos de dançarinos, que passariam então a transitar por diferentes universos e a tecer novas redes de relacionamento a partir desta caminhada. Isto, em parte, é verdade.

No entanto desde a investigação nas redes sociais, até o momento dos eventos, pode-se notar que estes descolamentos não são definitivos, nem indicam caminhos sem cruzamentos. Os bboys cariocas pesquisados na rede acabam apontando para um círculo razoavelmente restrito de eventos. Frequentando os encontros e analisando as postagens do facebook, foi possível notar os mesmos dançarinos participando e comentando diferentes tipos de evento, embora em cada um haja um grupo mais próximo à organização. Um mesmo dançarino pode estar com sua crew no racha mais aguerrido no Bboy Confronto, na plenária de debate do Arena Híbrida e no delírio da plateia no Red Bull Bc One.

Talvez esta seja a nova rua por onde circulam estes dançarinos: um caminho virtualmente aberto nas redes, que os permite descobrir e chegar aos diferentes encontros, seja nos circuitos com mais vínculos à cultura hip hop, seja no universo da dança erudita ou em outros espaços sociais. Talvez também a antiga rua não esteja morta, mesmo que se expresse mais virtualmente do que em sua presença física.

O fácil trânsito destes bboys entre o grande espetáculo do Red Bull e o encontro militante do bboy BM revela a convivência entre os aspectos de resistência e reprodução que são destacados por Pais (2004, p.39-40), abordando a relação dos grupos jovens com a cultura dominante, em termos de ressonância ou dissonância. Ao mesmo tempo em que os dançarinos permitem que esta cultura de massa se aproprie e ressignifique os elementos do hip hop, também aderem a um revivalismo tribal, não voltando ao movimento primitivo, mas sim construindo um discurso memorial daquilo que não viveram.

Assim, por um lado deixam-se seduzir pelo mundo do showbusiness e também criam seus próprios eventos competitivos, onde acionam táticas de sobrevivência financeira, em suas ações enquanto organizadores ou concorrentes aos prêmios em dinheiro. Por outro, forjam novas identidades por meio da imaginação e da reivenção, a partir de um processo de hibridização cultural que também inclui elementos por eles enunciados como “originais”.

## 2 ESTUDO 2 - RETÓRICAS DA CAMINHADA: NARRATIVAS DOS JOVENS DANÇARINOS URBANOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

### Introdução

As primeiras manifestações da cultura hip hop são identificadas no Brasil entre o final da década de 1970 e início da década de 1980, revelando-se como expressão estética da diáspora do atlântico negro recriada por jovens moradores dos bairros de periferia. (VIANNA, 1997; WELLER, 2011; LEAL, 2007; HERSCHMANN, 2000; BUZO, 2011). Já nos últimos anos do século XX, percebe-se uma intensificação da massificação cultural dos signos e emblemas desta cultura, como um sinal de identificação jovem transnacional, sendo apropriado pela indústria da música, da moda, da publicidade, entre outras (HERSCHMANN, 2000, p.183).

Neste processo de difusão também é notória uma crescente atenção para o hip hop expressa pelo discurso jornalístico e pelas propagandas de projetos sociais de governos, ONGs e outras instituições que atuam junto aos jovens (CORREIA; SILVA, 2009). Diante deste cenário ganha nova visibilidade o fenômeno da dança de rua, hoje mais enunciada por seus atores sob a denominação de “danças urbanas”, que, junto ao rap, ao grafite e as manobras dos DJs, compõe os elementos fundantes da cultura hip hop.

Neste estudo tivemos como objetivo investigar como tal processo se dá na cidade do Rio de Janeiro, estudando os dançarinos urbanos a partir de suas “artes de fazer” o cotidiano. Investindo na escuta de suas vozes e na observação de suas interações físicas e virtuais, procuramos descrever as formas com as quais narram suas próprias histórias de vida e perspectivas, bem como interpretam e recriam a dança de rua original do movimento hip hop, a partir de suas contingências.

Assim, iniciamos nossa discussão a partir dos estudos de Leal (2007) e Herschmann (2000), que nos dão pistas para a compreensão do fenômeno das danças urbanas dentro do universo da cultura hip hop na metrópole do Rio de Janeiro.

Em seguida apresentamos algumas questões que emergem na construção da relação entre dança e masculinidade, já que estamos falando de uma arte

originalmente e ainda preponderantemente praticada por homens. Tal discussão é feita mediante alguns recortes históricos desta primeira (HANNA, 1999; BOURCIER, 1978; GARAUDY, 1980), em perspectiva com concepções a respeito da segunda, desenvolvidas por Badinter (1993) e Connell e Messerschmidt (2013).

Ao iniciarmos o processo de análise recorreremos principalmente a Certeau (2008, p.41), valorizando o que o autor chama de “modos de proceder da criatividade cotidiana”. Assim, as táticas e astúcias ordinárias dos dançarinos ganham importância diante das estratégias das instâncias do poder que buscam os circunscrever. À maneira que sugere o autor, procuramos destacar os percursos que moldam ao caminhar pelo universo da dança e da rua, colocando em evidência os novos espaços abertos a partir desta caminhada.

Também foram acionados os modelos propostos por Deleuze e Guatarri (2012), em sua metáfora sobre o espaço liso e o espaço estriado, a partir dos quais buscamos analogias com as experiências destes jovens, que ora fluem de forma mais livre e criativa no universo das artes, ora se submetem aos procedimentos do circuito mainstream do showbusiness. A partir da metáfora deleuziana, procuramos mostrar que estas duas formas de trânsito não se dão de forma excludente e isolada, mas se manifestam assim justamente pelo caráter de coexistência e transmutação entre as estrias e alisamentos do espaço.

Ao longo da discussão procuramos dialogar com a experiência etnográfica de trabalhos desenvolvidos em contextos que guardam semelhanças com o nosso, na medida em que envolvem jovens, homens, hip hop e artes urbanas (CECHETTO, 2004; FREIRE FILHO, 2007; SIMÕES, 2012; PAIS; ALMEIDA 2012; ALMEIDA, 2012; EUGÊNIO, 2012). Buscamos, assim, destacar pontos de aproximação e também as peculiaridades que encontramos ao afunilar nosso foco em direção aos dançarinos urbanos cariocas.

### **Dança de rua e suas linguagens irmãs: tensões no universo hip hop**

No contexto delimitado por este estudo, cujo recorte é a (re)aparição do hip hop no Brasil a partir da década de 2000, Leal (2007, p. 62-63), chama atenção para algumas peculiaridades deste processo no universo da dança de rua, entre as quais

se destacam uma maior organização das *crews*<sup>12</sup>, o surgimento de eventos anuais de maior porte e a profissionalização dos dançarinos.

Neste cenário, o break, dançado em forma de batalha, tem sido o estilo mais destacado e associado como sendo a dança mais representativa do universo hip hop, embora algumas competições de dança de rua também incluam outros estilos de danças urbanas ligadas a esta cultura, como o locking, o popping e o hip hop dance. Suas primeiras manifestações são identificadas no início da década de 1970, no bairro do Bronx, em Nova York, creditando-se ao DJ KoolHerc a cunhagem do nome de seus dançarinos: bboy (break-boy ou beat boys), garotos que dançavam na batida da música.

O estilo também é apontado como responsável pela popularização das danças urbanas no Brasil, uma vez que seus elementos estavam presentes, ainda que sob uma roupagem mais comercial, nos vídeos de Michael Jackson e de filmes musicais como Flashdance. Na busca por um elemento fundante, muitos sites, reportagens e as obras de Leal (2007) e Buzo (2010) apresentam o dançarino Nelson Triunfo não só como um ícone da construção da dança de rua no Brasil, como também um precursor do movimento hip hop no país.

A despeito de a dança ser entendida como a linguagem fundante do hip hop, a partir dos anos 2000 é notório um processo de separação entre as linguagens, onde questões ligadas à visibilidade e profissionalização apontam para um processo de tensão e descolamento da dança e do grafite em relação aos rappers e MCs (LEAL, 2010).

Este processo de desvinculação acentua-se no Rio de Janeiro, onde a própria disseminação da cultura do hip hop se deu de forma mais dispersa, diferentemente do que aconteceu em São Paulo onde a mesma assumiu mais nitidamente o viés de um movimento social (HERSCHMANN, 2000). O que pudemos perceber, nas leituras, observações e nas entrevistas que descreveremos a seguir, é que estes dançarinos passam a reunir os elementos identitários do movimento hip hop aos que compõem o universo da dança erudita, construindo uma história pessoal onde estes aspectos são combinados em diferentes gradientes. No trânsito para um universo erudito e/ou profissional<sup>13</sup>, estes atores, que até então viviam no mundo de uma

---

<sup>12</sup> Grupos de dançarinos organizados para dançar em batalhas de break

<sup>13</sup> Embora não tenhamos como delimitar restritivamente quando uma vivência é erudita ou profissional, fazemos esta distinção no sentido de apontar que as experiências mais ligadas à

dança mais aproximada dos estereótipos da masculinidade, passam a se deparar com as questões de gênero afeitas ao fato de serem homens e, ao mesmo tempo, dançarinos profissionais, ou quase profissionais.

### **Masculinidade e dança**

As relações entre dança e masculinidade podem ser analisadas em diferentes contextos históricos e culturais. Neste estudo, onde nos interessa estudar o processo de profissionalização dos dançarinos urbanos e sua consequente aproximação com o universo da dança acadêmica, optamos por destacar esta relação a partir do processo de profissionalização da dança na Europa Ocidental, de onde se origina o balé clássico, linguagem que se propagou por todo o mundo e forneceu elementos técnicos e estéticos para outras danças eruditas.

Pode-se dizer que este processo de profissionalização tem seus antecedentes entre a Itália renascentista do século XV e as cortes francesas do século XVII, onde a dança era considerada atributo dos homens de prestígio. A inauguração da tradição dos grandes balés se deu através da dança palaciana protagonizada pelos nobres do sexo masculino, conduzidos pelos primeiros *maître*, homens que gozavam de grande reputação social (BOURCIER, 1978, p.66). A apresentação das mulheres de elite em público era restrita às danças de salão de pares ou, algumas vezes, à figuração nestes balés. O epíteto de “Rei Sol”, recebido por Luís XIV, Rei da França, se deve a um papel dançado aos quinze anos, em um balé exclusivamente criado para ele (HANNA, 1999; GARAUDY, 1980)

Temos aí um exemplo de um contexto no qual uma prática da masculinidade não se reporta ao ideal de macho hiperviril e sim a outras formas de ser homem, não situado em um polo oposto dos valores considerados como femininos. Neste momento fundante do balé, na França do Antigo Regime, dançar não só representava uma prática masculina aceitável, como também eram os modos delicados, o uso de perucas, saltos e maquiagem. É bem verdade que estamos falando de uma época que Badinter (1993, p.14) considerou como o período mais

---

primeira seriam aquelas relativas ao desenvolvimento dos trabalhos realizados em companhias de dança ou por intérpretes solistas, que podem ou não ser profissionais. O viés acentuadamente profissional inclui também, dançarinos, com formação erudita ou não, que se dedicam a participações acompanhando cantores, em comerciais de TV, cenas de novelas e filmes, entre outros.



feminista da história francesa antes de contemporaneidade, na medida em que o unissexismo predominava em relação ao dualismo sexista.

Com a queda do Antigo Regime, a institucionalização do Código Napoleônico e todo o arcabouço ideológico do século XIX, o dualismo sexista volta a ser hegemônico na sociedade francesa, reforçando a imagem do macho viril como masculinidade normativa. Do ponto de vista específico da Dança, Hanna relaciona estas mudanças de imaginário atreladas não só à Revolução Francesa, como também, posteriormente, à Revolução Industrial.

Como a burguesia francesa em ascensão atribuiu o colapso de sua monarquia, em parte, à frouxidão moral, ela converteu o corpo, até ali instrumento de prazer, em instrumento de produção [...] Atitudes semelhantes se desenvolveram com a ascensão do protestantismo e a era da máquina na Inglaterra. Consequentemente a profissão da dança recebeu baixa remuneração financeira e pouco interesse pela carreira por parte dos homens que dominavam a cultura. (HANNA, 1999, p.185)

A dança, embora pudesse representar um bom entretenimento para a burguesia assistir, não era considerado como algo digno de ser executado por esta elite dominante, representada pelos homens de altas classes sociais, passando a ser, principalmente, atributo das mulheres, quase sempre de classes populares.

Neste momento de profissionalização, a dança erudita consolida-se como uma atividade não-masculina por não ser condizente com o ideal do racional e produtivo homem capitalista, padrão tanto para aqueles que dominavam os meios de produção, quanto para o restante dos homens que se orientavam pela masculinidade normativa do novo sistema socioeconômico. Já transformada em uma arte-espetáculo consumida pela burguesia, ao sair dos salões das Cortes e instalar-se nos palcos dos teatros, o balé passa a ter a mulher como sua protagonista, na figura da *prima ballerina*. Este processo teve sua culminância na fase romântica do balé, que expressava os ideais de suavidade, pureza e leveza, tematizado quase sempre por fadas, espíritos de jovens virgens e outros seres sobrenaturais. A invenção da sapatilha de ponta, consagrada por Maria Taglioni no balé *La Sylphide*, é a expressão máxima uma feminilidade etérea, suave, não-humana e assexuada.

Mais tarde, já no bojo do movimento feminista nos EUA, a dança erudita moderna se afirma como um meio de expressão subjetiva das emoções, da imaginação e da sexualidade feminina, contribuindo para a instituição de novas identidades buscadas pelas próprias mulheres, fundadoras da dança moderna, no

início do século XX, representada por figuras como Isadora Duncan, Doris Humphrey e Martha Graham (HANNA, 1999; GARAUDY, 1980).

Podemos considerar que dedicar-se à dança, no contexto da cultura ocidental é uma atividade que vai se configurando como própria ao “Outro”. Para Badinter (1993, p.10) o “Outro” pode ser definido por todos aqueles que não são o “Um”, o ser humano universal, representado pelo homem, branco, heterossexual. Por não ser uma atividade própria ao “homem normal”, a dança abre um nicho a ser ocupado por outras parcelas da população fora deste critério, não apenas mulheres, mas também homens que fogem à norma.

Assim, a questão de gênero relacionada à dança não se situa apenas no campo da relação masculino-feminino; mas também nos conceitos de masculinidades hegemônicas e masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica é aquela que se constrói sobre a emasculação de outras formas de ser homem, que estão postas como sendo duvidosas, desprezíveis e desviantes do “UM”, enfim, formas subordinadas de masculinidade (BADINTER, 1993). Assim, ser dançarino corresponderia a um papel próprio aos representantes de uma masculinidade subordinada, tal como se manifesta na associação que se faz entre dançarino e homossexualidade.

Há, contudo, exemplos menos evidentes de outras masculinidades subordinadas às quais a prática da dança seria aceitável, como é o caso de bailarinos clássicos brasileiros oriundos de projetos sociais bem sucedidos no exterior, que comumente aparecem na mídia. Estas matérias têm tratado estes dançarinos como meninos “desvalidos” que eram moradores de favelas que foram “descobertos” e formados por estes projetos, tendo assim a dança como uma redenção. (ASSIS; CORREIA, 2005).

Há que se considerar, contudo, que este conceito das masculinidades hegemônicas e subordinadas pouco contribuem às análises se estiverem limitadas a formulação abstrata, estruturalista, estática e não descritiva da lógica de um sistema patriarcal. Connell e Messerschmidt (2013, p.245), sugerem que se incorpore a importância do agenciamento de grupos subordinados, tanto quanto o poder dos grupos dominantes, valorizando o condicionamento mútuo das dinâmicas de gênero e outras dinâmicas sociais. Trata-se então de uma opção por uma abordagem relacional, onde estas masculinidades hegemônicas e as subordinadas são

transitórias, móveis e dialogam entre si no processo de interação social, ainda que algumas posições de poder possam ser mais estáveis.

Defendendo uma perspectiva mais etnográfica, estes autores apresentam uma proposta de pesquisa mais atenta ao diálogo entre as masculinidades, entendidas de forma mais fluida e situacional, na qual a hegemonia ou a subordinação não respondem a uma estrutura e sim a um marco contingencial passível de se observar nas relações interativas. As pesquisas com histórias de vida poderiam, então, apontar outra dinâmica das masculinidades, na medida em que evidenciam configurações da prática que são construídas, reveladas e transformadas pelos autores.

Levando estas ideias para o estudo aqui apresentado, podemos tecer algumas reflexões. Facilmente se percebe que os elementos semióticos das danças urbanas portam uma estética relacionada aos padrões hegemonicamente tidos como masculino: força, velocidade, competitividade, agressividade, ímpeto. Como afirma Santos (2009, p.70) “o corpo hip hopper confere marcas e sinais de um tipo de masculinidade nomeada como sendo correta ou normal aos padrões de masculinidade hegemônica”. Em suas origens, nos guetos do Bronx, muitas vezes as *crews* de dançarinos organizavam batalhas para disputar territórios e até mesmo para “apostar” mulheres.

Contudo, há que se considerar que os jovens cariocas ligados às Danças Urbanas pesquisados neste estudo vivem contingências próprias e radicalmente diversas do ambiente “original” do hip hop. Entre estas destacamos o fato de serem dançarinos que se enunciam como profissionais (ou postulantes a), o que os coloca diante das construções imaginárias acima discutidas, a respeito da relação entre masculinidade e dança erudita.

Por um lado, os elementos estéticos das dança urbanas, ligados a masculinidade hegemônica, são destacados em alguns discursos que valorizam a virilidade de sua arte. Por outro, em suas falas e em suas práticas, estes jovens nos colocam questões são vivenciadas por bailarinos de diferentes linguagens de dança erudita, revelando as agruras e as esperanças de quem vive no universo do “outro”, de uma masculinidade subordinada.

## **Táticas de investigação: seguindo narrativas e caminhadas**

Na busca de trazer à tona as maneiras de fazer dos jovens dançarinos urbanos, colocamos em foco dois conceitos propostos por Certeau (2008): as retóricas ambulatórias e as narrativizações.

Certeau diz que existe uma retórica da caminhada, que vem de uma arte de moldar percursos, nas quais a existência cotidiana transforma um lugar em um espaço (2008, p.179). Assim, ao embrenharmo-nos pelo universo dos jovens dançarinos urbanos, é necessário deslocar nossa análise de um plano estratégico, a cidade instituída pelos sujeitos de poder que é ocupada pelos atores, para um plano tático, a cidade vivida pelos atores, da maneira que sua criatividade e as próprias contingências tornam possível.

Isto implica observar espaços que vão além do senso comum do que se espera de uma “dança de rua”. Ao seguirmos as pistas das caminhadas destes atores, percebemos que os espaços tacitamente abertos pelo hip hop “original” se deslocaram da esquina, do gueto e da periferia para academias, palcos, universidades e uma infinidade de ruas virtuais. Estas últimas, espaços criados pela interação via internet, foram decisivas inicialmente para localizarmos nossos informantes, já que, em nossas leituras e buscas, constatamos a não existências das posses fixas do hip hop na cidade como ponto de encontro dos dançarinos.

Usando conceitos propostos por Deleuze e Guatarri (2011; 2012), podemos dizer que as experiências e trânsitos proporcionados pela internet são manifestações do alisamento do espaço e geram uma configuração do tipo rizoma, na qual torna-se impossível estabelecer uma raiz original, de onde partiriam tais caminhos. Para estes autores, diferentemente do modelo das árvores e suas raízes, “o rizoma conecta um ponto qualquer com um outro ponto qualquer e cada um dos seus traços não corresponde necessariamente a traços da mesma natureza” (DELEUZE; GUATARRI, 2011, p.43). Neste contexto, pudemos localizar os dançarinos não apenas reunidos em sites e perfis de grupos exclusivos dos bboys, mas, principalmente a partir das pistas que um deles vai deixando na rede social, que nos indica outros dançarinos e eventos, que, por sua vez, vão apontando outros caminhos, formando uma rede densa e de morfologia caótica, que caracteriza as organizações rizomáticas.

Optamos, assim, por cadastrar um perfil pessoal no Facebook e começar a busca, percorrendo o que os autores acima mencionados chamam de espaço háptico. Trata-se de um espaço que não se configura em um panorama geral, capaz de ser apreendido em perspectiva e sim que exige que quem o investiga vá tateando, passando de um elemento a outro, sem um mapa pré-definido.

Fomos então saltando entre os perfis de dançarinos pela rede até reunir um grupo de “amigos” que fossem dançarinos urbanos. Os termos de busca utilizados foram “bboy”, “dança de rua”, “danças urbanas” e “crew”. A partir do primeiro termo achamos alguns perfis nos quais os dançarinos usam o codinome “Bboy fulano de tal”, que eram moradores da região metropolitana do Rio de Janeiro. Seguindo as pistas destes bboys e também as levantadas pelos outros termos fomos levados a perfis de grupos e de eventos onde descobrimos dançarinos que usavam seus nomes comuns nos perfis na rede. Perdemos a conta do número de solicitações de amizade, mas fomos aceitas por cerca de 50 dançarinos.

Após esta busca tateante, ficamos apenas lendo as postagens, identificando aqueles que mais frequentemente usavam a rede trocando informações relacionadas à dança, revelando que a mesma fazia parte de suas rotinas, não se limitando aos eventos e festas de finais de semana. De acordo com este critério, começamos a mandar mensagens para alguns dançarinos, perguntando se nos concederiam uma entrevista. O primeiro a responder nesta fase foi um dançarino que é proprietário de uma pequena escola de dança no bairro de Bonsucesso e prontamente se dispôs a conceder uma entrevista em seu estabelecimento.

A investida seguinte foi em uma dupla de bboys que tinha sido campeã do Bradan no ano anterior, mas apenas um deles nos respondeu e concedeu a entrevista. O terceiro contato conquistado via Facebook costumava frequentar um encontro que costuma acontecer na UERJ e marcou lá conosco. No dia não apareceu, pois tinha sido contratado para fazer shows com um cantor de funk famoso, mas teve a gentileza de mandar dois dançarinos que faziam parte da sua *crew*. Um deles já fazia parte da rede de amigos virtuais. Nesta incursão, ao esperar meus informantes, pude observar um grupo de quatro dançarinos treinando, que faziam parte de outra *crew*. Assim, “puxando assunto”, acabamos conseguindo mais uma entrevista não programada.

Em seguida, através do perfil do evento Arena Híbrida, tivemos oportunidade de chegar aos dançarinos que compõem a Híbrida Crew e o seu desdobramento em

forma de companhia de dança, a Cia Híbrida. Neste contato consegui mais três entrevistas, incluindo a de um dançarino que também é o diretor da companhia. Os dois últimos dançarinos foram escolhidos também em função de uma forte interação na rede, nas quais costumam evocar com frequência o movimento hip hop, o que não se observava tantos nos outros perfis. Um deles frequentava um espaço de treino que ainda não conhecíamos, situado no Aterro do Flamengo, onde realizamos a entrevista. O outro dançarino marcou a entrevista em um espaço junto aos arcos da Lapa, onde costuma reunir grupos de bboys.

A esta altura tínhamos registrado um conjunto de 11 entrevistas dentro do perfil desejado: dançarinos urbanos, do sexo masculino, que tinham a dança urbana como uma das principais atividades de vida. Neste rol tínhamos também uma diversidade de estilos: três dançarinos tinham uma trajetória mais independente e os sete restantes dividiam-se entre quatro crews reconhecidas no universo das danças urbanas carioca. Sendo assim fechamos com estes a nossa amostra, sobre a qual aplicamos a técnica da entrevista semiestruturada.

Neste momento, ao ouvirmos suas vozes, começamos a compreender como estruturam as narrativas de sua história de vida, bem como identificar as táticas que estes dançarinos revelam para viver a dança e, ao mesmo tempo, dela (ou com ela) sobreviver. Como nos fala Certeau (2008), estes caminhos também são narrativas, ou melhor, retóricas ambulatórias, que vão sendo construídas pelo deslocamento dos dançarinos pela cidade, dando aos lugares antes próprios a determinados usos, novas formas de usá-los e enunciá-los.

Buscamos, então, empreender a análise destas falas do “lado de dentro”, da forma que postula o autor. Sob esta ótica, trabalhamos com as narrativizações, expondo as criações destes atores ao contarem suas biografias. O objetivo era permitir a cada uma possibilidade de expor uma hierarquia própria no aparecimento dos elementos “dança”, “hip hop”, “profissão” e “masculinidade”, que foram os balizadores de nossas análises, bem como também acrescentar pontos idiossincráticos em suas descrições. As perguntas sobre as questões acima só eram feitas diretamente quando o informante não as tratava dentro de sua narrativa. As perguntas sobre idade, local de moradia e estado civil eram as únicas questões fixas que sempre iniciavam as entrevistas e auxiliavam o “quebra-gelo”.

## **Narrativas dos dançarinos: ambulações pela dança e pela rua**

O conjunto onze de narrativas aqui analisadas reúne histórias de dançarinos com idade entre 18 e 32 anos, todos apresentados sob a forma de pseudônimo. Caracterizam-se, em sua maioria, como jovens de classe média baixa e moram nos bairros da Zona Norte, Oeste e Centro da cidade. A maioria estudou em escola pública, embora alguns tenham tido passagens por escolas particulares. Apenas dois deles mencionaram terem em uma comunidade enunciada como favela, uma no Morro de São Carlos e outra na região de Guaratiba. Um dos informantes possui o Ensino Médio incompleto os demais concluíram esta etapa. Dentre estes, cinco cursam o Ensino Superior e um já é pós-graduado, em nível de especialização.

Ao iniciarmos o processo de análise tínhamos, a priori, quatro elementos a serem observados: dança, hip hop, masculinidade e trabalho. Contudo deixamos por construir as categorias à medida que estes elementos iam aparecendo em suas falas, combinando-se, afastando-se ou mesmo gerando novos aspectos a serem observados, as quais apresentamos a seguir.

Após as perguntas “quebra-gelo”, todas as entrevistas se iniciavam pelo pedido de que contassem suas histórias de vida, imaginando como começariam se fossem escrever suas autobiografias. Com exceção de dois dançarinos, todos iniciam a narrativa por algum fato ligado à dança no início de suas adolescências.

Outro ponto que reforça esta construção indentitária predominantemente ligada à dança é o fato de que, embora os estes jovens iniciem suas biografias falando de um personagem já adolescente, quando motivados a recordar, a maioria diz que desde criança já chamava atenção para suas habilidades e seu gosto pela dança, sendo destaque em apresentações na escola ou o centro das atenções em festas familiares.

Quando analisamos os fatos narrados relativos à forma de iniciação na dança, percebemos que os percursos moldados pelos dançarinos possuem relações com contextos relacionados à idade, considerando que, nesta variação entre 18 e 32 anos, há uma concentração de sete dançarinos com idade até 22 anos (Júlio Cesar, Cabeção, Carlinhos, Juninho, Alan, Cleiton e Armando) e os outros quatro com mais de 28 anos (Chocolate, André Luz, Juliano e BM).

Neste grupo dos mais velhos, três começaram a dançar em bailes de matinês, onde foram ganhando destaque, até que formaram grupos com amigos de

vizinhança e passaram a dançar em troca de entrada gratuita e chance de apresentação destacada em um momento do baile. Há um componente do convívio na rua e no bairro, como algo que viabilizou a entrada dos mesmos no mundo da dança urbana. Contudo, esta experiência é mediada pela linguagem da dança do baile charme, e não pelo break ou por outras manifestações de dança que se firmaram como mais características da cultura hip hop.

Para estes dançarinos, que começaram seu percurso em meados da década de 1990, a tática adotada para permanecer dançando em uma época em que já “deviam” estar trabalhando foi abandonar os grupos de matinês e entrar para grupos de dança de academias particulares. Era uma época em que estas escolas de dança investiam muito na divulgação que obtinham ganhando festivais e concursos nas diversas modalidades, como jazz, balé, sapateado e, também, *street dance*, uma modalidade “eruditizada” das linguagens urbanas de dança.

Os grupos semiprofissionais destas academias eram compostos, em sua maioria, por alunas pagantes de classe média e por jovens do sexo masculino bolsistas. Normalmente era oferecida (ou imposta) a estes meninos a oportunidade de fazerem aulas de todas as modalidades e, em contrapartida, estes dançarinos recebiam de forma rateada os prêmios em dinheiro quando venciam os festivais. De alguma forma, para estes jovens, esta já era uma atividade com cunho mais profissional, já que, diferentemente do que acontecia com as meninas, não pagavam inscrição nem figurinos para dançar, faziam aulas de graça e, ocasionalmente, ganhavam dinheiro.

Os mais novos contam que começaram a dançar frequentando aulas em projetos sociais, levados por amigos ou amigas que já faziam aulas de dança de rua, que na época eram chamadas de “aula de hip hop”. Estes projetos variavam em objetivos e dimensões. Para alguns a iniciação se deu em ações de maior porte, como as da Fundação Xuxa Meneguel em parceria com o projeto da UNESCO “Criança Esperança” ou as desenvolvidas pela CUFA. Outros começaram a fazer aulas em pequenos projetos desenvolvidos em praças, salões de igrejas e escolas.

Para estes informantes mais jovens as redes sociais virtuais também foram decisivas em sua formação. Contam que no YouTube puderam descobrir “vídeos maneiros”, aprenderam novos passos e conheceram dançarinos de batalha que hoje são destaques internacionais. O Facebook foi usado também como tática para deixar de ser um aluno de projeto para se tornar um bboy, pois através das



interações na web puderam descobrir onde “a galera se juntava para treinar”, pois, como diz Juninho, “os bboys aprendem porque um passa o conhecimento para o outro”.

Esta combinação entre projetos sociais e internet influencia de forma consistente a caminhada destes dançarinos mais jovens, pois, diferentemente de seus pares mais velhos, não precisaram se fixar a escolas de dança para aprender e para se apresentar. A maioria teve nos projetos uma iniciação, a partir da qual começaram seus percursos. A internet constituiu-se como a principal ferramenta para explorarem o universo da dança, não só aprendendo através dos vídeos, mas principalmente conhecendo novos pares e locais de treino em diferentes pontos da cidade. Contudo, para alguns, os projetos representaram um pertencimento mais fixo, que vai acarretar em questões as quais discutiremos mais adiante

Durante todas as entrevistas, apenas dois dançarinos mencionam espontaneamente a cultura hip hop. O primeiro foi Daniel BM, cujo hip hop é não só o fio condutor de sua narrativa, como também é o ponto de partida de sua biografia, marcada pelo momento em que conheceu esta cultura na adolescência. A partir da metáfora de Deleuze e Guatarri (2012), podemos dizer que este encontro se deu quando este ator dedicava seus dias a praticar o espaço da cidade de forma mais lisa possível:

Eu era um andarilho, eu ia pra praia, surfava em trem, andava de skate, andava na lapa. Eu era de Itaboraí, que era interior naquela época. Quando eu cheguei no Rio, com 17 anos eu descobri o surf de trem, achava que era esporte. Eu fazia muita besteira. Tudo começou em 97 quando eu desci esta rua aí, a avenida Chile, de skate e vi um flyer na rua escrito: aula de break e aula de grafite. Eu me interessei, porque já tinha visto um pouco disso aí pela rua, mas não sabia o que era. A aula era na Fundação Progresso. Foi lá que eu ouvi pela primeira vez a palavra hip hop.

Trata-se um bboy cujo perfil na rede social se distingue dos demais, em função de a maior parte de suas postagens relacionaram-se a mensagens sobre a essência do “verdadeiro” hip hop, críticas às deturpações do movimento e convites para encontros que organiza na rua, no bairro da Lapa. A sua visão desta cultura revela uma adesão radical, no sentido de retornar às raízes do movimento original. Por um lado repudia uma aproximação com as estratégias dos sujeitos de poder, não querendo transformar sua arte em produto. Na sua visão apresentada na entrevista os verdadeiros militantes do hip hop não podem vender sua arte.

Eu dou aula na rua de graça. A minha vida não é dedicada só ao hip hop porque eu tenho família, por isso eu sou designer de joia, que vendo na

praia, faço outros bicos. Sou contra o sistema, prefiro viver assim do que ficar fechado num escritório ou vender um hip hop que não é o verdadeiro.[...] As pessoas verdadeiras são os trues, que vivem o hip hop de uma forma verdadeira, que passam a informação certa, nas escolas, nos projetos. Ele tem que ser bom interiormente. Estes caras aí vão fazer o hip hop morrer.

Por outro, acaba por se aproximar simbolicamente de tais instâncias, na medida em que enuncia a necessidade de uma ordem e sistematização do movimento, onde apenas os “trues” possam falar em nome dele. Curiosamente, BM é entre os dançarinos o que mais se queixam da falta de um espaço estriado para o desenvolvimento do hip hop:

Se você vai fazer um projeto para ensinar hip hop, como você só vai ficar ensinando passo de dança, faz assim ou faz assado, sem o quinto elemento (o conhecimento)? É fazer a mesma coisa que o governo faz, aprovar alguém na escola sem estudar. Estes trabalhos são assim, também não rola uma fiscalização. Isso é o que mais rolou no Rio de Janeiro, pessoas erradas tomando o lugar de outras que eram profissionais, que podiam ter feito muito mais pelo hip hop.

O outro dançarino que toca espontaneamente no tema hip hop é Armando. Ao longo de sua entrevista, se enuncia como um artista comprometido com o seu pertencimento a esta cultura, embora demonstre que esta valorização pode se dar nas brechas da vida cotidiana, seja no universo da arte ou em outros circuitos.

É preciso estar sempre passando a cultura para as pessoas. O break não é uma dança acadêmica, veio da rua. [...] Tem bboy que não está na cena, é aquele cara que não usa o tempo dele para estar nos encontros. O importante é o cara se comprometer. A nossa crew tem o Russo que é militar, mas também está na cena, pois sempre que ele pode ele está lá, nos encontros, mesmo tendo outra profissão. Tem os dançarinos de break que trabalham o tempo todo em companhia de dança e acaba que não tá na cena. Ele não se preocupa em passar a cultura para os mais novos. Se você não trazer a sua experiência, dizer o que a dança mudou em você, a cultura acaba morrendo.

Diante da ausência da menção do “hip hop” nas demais narrativas, pedimos então que os entrevistados dessem sua opinião a respeito da relação da dança com esta cultura.

Júlio César se demonstrou confuso em relação a esta questão, nos causando estranhamento, já que aprendeu e se tornou instrutor de dança de rua na ONG CUFA, uma organização que se enunciou no cenário midiático como responsável por difundir a cultura hip hop e usá-la como veículo de transformação social em seus projetos.

Bem ...o break é um elemento do hip hop... mas o break não foi criado no hip hop, o break foi criado em batidas diferentes... batidas latinas ..entendeu? aí é meio que assim... eles viram o hip hop como uma chave

para poder divulgar o break e aí eles se introduziram no hip hop e aí virou um elemento hoje em dia. O hip hop hoje para mim é assim...é... o break é essencial, não tem como... você fala em break, lembra hip hop, fala em hip hop, lembra break.

Já André Luz diz que vê o hip hop com uma “importância total” para o desenvolvimento da dança de rua. Avalia que no Brasil esta cultura é muito dividida, pois, por exemplo, “em geral o rapper não se dá com quem dança”. Não faz associações com abordagens mais politizadas ou ideológicas, mas entende a defesa de uma maior integração das linguagens do hip hop como uma briga por espaço no mercado, já que assim “a divulgação seria muito mais forte, um podia puxar o outro para a mídia”. Luz dá indícios de entender como positivo o afastamento do imaginário da rua relacionado à dança, explicando as vantagens táticas do uso mais corrente da denominação “danças urbanas”, pois,

[...] em meados de 2007, a dança de rua, pelo sentido pejorativo da palavra rua, acabou mudando para danças urbanas, porque, em várias partes do mundo, já é uma coisa mais acadêmica, com técnicas muito concisas, como o jazz, o balé.

Os demais dançarinos rapidamente demonstraram identificar o significado do universo hip hop em termos de cultura de rua ou movimento social, no qual se insere a dança que praticam. Chocolate e Carlinhos, que fazem parte da mesma *crew*, demonstram conhecer bem o viés politizado do hip hop, mas entendem como radical a forma como alguns o encaram, citando BM e “alguns outros”, como representantes destas concepções.

O hip hop é uma cultura, no qual o bboy faz parte. O hip hop integrado só vai aparecer em eventos, como o Bradan e o Hutúz que é da CUFA, mas também já acabaram. Tem uma galera mais underground, como aquela que tá ali treinando (palco da concha acústica, na UERJ), mais antiga, da rua mesmo. O pessoal da antiga tem um pensamento diferente, eles acham que se você não seguir a ideologia, acha que aquilo vai morrer e virar modinha.

Carlinhos reforça a fala de Chocolate, mas acrescenta, usando o que Certeau (2008) denominaria como uma astúcia, uma saída para conciliar o espírito hip hop “original” às necessidades de sobrevivência como artista.

O pessoal ali é mais... não vou dizer mais atrasado... mas é mais antigo. Mais eu sei que se eu não ficar apenas nas Cyphers e levar os movimentos para um show de um cantor de funk, por exemplo, eu tô divulgando a minha cultura. Eles dizem que você não está vivendo a verdadeira cena do break. Mas a gente tem um contato maneiro com eles, é só um pensamento diferente, mas a gente tem que pagar nossas contas e viver de dança.

Há que se considerar que estes dançarinos são jovens que se inserem em um contexto mais amplo na contemporaneidade, onde as oposições trabalho/lazer, produção/arte, futuro/presente, encontram-se cada vez mais desfronteiradas. Almeida (2012, p.9) aponta que o aspecto dicotômico e binário vem se desconstruindo pelo próprio fazer dos jovens, onde

A bifurcação entre os mundos artísticos/expressivos e os regidos pela lógica canonicamente empresarial, profissional e de negócios – tão familiar ao imaginário das décadas de 1960 e 1970, assim como ethos contracultural que a acompanha – vem cedendo terreno e ressemantizando outras lógicas de coabitação entre eles. Neste sentido, a própria visibilidade crescente, nos grandes centros urbanos, da figura do “jovem empreendedor” não mais o associa automaticamente ao jovem empresário ou executivo, permitindo, sim, encampar e absorver em sua rede de sentidos jovens artistas, poetas escritores, atores, cineastas etc.

Alan, quando instigado a falar sobre o tema, também demonstra que não só conhece, mas também teve contato com este viés político do hip hop, pois começou a dançar em um pequeno projeto no qual o professor, “além de ensinar os passos, também ia contando como cada movimento surgiu e ia contando a história e a importância do hip hop”. Alan afirma que teve uma formação política neste projeto, mas o hip hop não era o único foco, pois, para este professor “o objetivo não era formar militantes do hip hop, e sim pessoas com uma consciência crítica mais apurada, porque o conhecimento tem que circular”.

O professor de Alan era justamente o nosso informante Juliano. Em sua entrevista este dançarino também comenta o caráter político de seu projeto, marcando, contudo, que ele mesmo passou por um processo de amadurecimento neste processo. Afirma que hoje trabalha de uma forma mais lúcida, pois na época em que começou,

[...] tinha um pensamento ridículo de classe média, de achar que ia salvar os pobres através da dança. Com o tempo fui descobrindo que não estava resolvendo a carência de ninguém. Comecei a ver também que tinha no projeto gente da favela e gente de classe média como eu. No começo eu achava isso errado, depois passei a achar bom e a me preocupar apenas em apresentar um bom trabalho de arte para as pessoas, fazendo que fosse uma coisa acessível para quem não pudesse pagar por isso.

A partir de fala também de Juliano tivemos também uma importante pista sobre possíveis causas desta invisibilidade do hip hop no cenário das danças urbanas no rio de janeiro e nas narrativas da maioria dos entrevistados.

Ao contrário do que muita gente diz, a dança de rua, aqui no Brasil, principalmente no Rio, não começa associada ao hip hop. A dança de rua vem do festival competitivo. Existia uma galera já da roda, ligada ao hip hop, mas o que era realmente conhecido eram os grupos de streetdance com as

coreografias nos grandes festivais, com elementos dos jazz e algumas acrobacias de break, que o Marcelo Cirino trazia. O que aconteceu agora foi uma hiphopzação da dança de rua, já depois de 2000. No rio até tinha o GBCR, mas a cena hip hop em São Paulo é muito mais forte. Aqui a coisa se partiu logo que chegou e foi mais o funk para um lado, o charme para outro, e a streetdance do festival que acabou ficando forte, por onde a maioria do pessoal da minha idade começou a dançar. O hip hop mais da roda até já existia, mas era mais uma coisa mais localizada ali no GBCR e alguns poucos por aí.

Juliano usa sua própria trajetória para explicar isso, já que começou a aprender dança de rua nos grupos de academia sem ter tido qualquer tipo de contato com o viés politizado da cultura hip hop. Sua formação política foi se dando de forma concomitante com outras vivências e leituras, ao mesmo tempo em que o “imaginário” do hip hop começou a se popularizar midiaticamente no final da década de 1990.

A questão da relação entre dança e masculinidade não apareceu espontaneamente na fala de nenhum dos dançarinos. Quando perguntados se enfrentaram problemas com familiares e amigos quando a dança começou se tornar importante em suas rotinas, a maioria mencionou a preocupação, principalmente das mães, com a sobrevivência.

Cabeção conta que seu pai chegou até mesmo a pagar pelas suas primeiras aulas de dança na escola, antes que ele fosse para o projeto gratuito da fundação Xuxa e que sua mãe reclamou muito porque ele se dedicava pouco aos estudos. Juninho diz que seus pais “no começo achavam bonitinho, depois que ficou sério... a família sempre acha que dança não é profissão”.

Minimizando a preocupação dos pais e também revelando suas próprias crenças na importância de uma formação acadêmica, os dançarinos também revelaram que podem lançar mão do Ensino Superior como uma tática. Carlinhos diz que a faculdade de Educação Física é algo que ele gosta e que também os pais acham que vai dar mais futuro. Armando é filho de uma diplomata angolana que o cobrou o fato de que tinham vindo para o Brasil para estudar, não para dançar. Assim optou por cursar Administração, afirmando que pode ser uma formação que auxilie em viabilizar seus projetos como artista.

Enfim, a questão da masculinidade na maior parte dos casos surge em função do que Connell e Messerschmidt (2013) denominam como uma perspectiva relacional entre as masculinidades hegemônicas (homem, heterossexual, inserido no mercado) e uma das formas de masculinidades subordinadas (homem,

heterossexual, fora do mercado). Mesmo que a orientação sexual não tenha sido colocada em questão, o desconforto de suas famílias traduz uma preocupação de que estes jovens, que vivem em um momento de relativa ascensão da classe C ao Ensino Superior e ao mundo do consumo, percam a oportunidade de ocupar o que Badinter chama de lugar do “Um” e permaneçam no lugar do “Outro”. Contudo, com o tempo tendem a aceitar e a valorizar suas atividades.

O caso de Alan traduz bem este aspecto: sua mãe, diarista doméstica, economizou dinheiro desde sua infância para pagar a faculdade e na sua adolescência o matriculou em cursos gratuitos de idioma, informática, entre outros. Quando soube de sua opção pela faculdade de Dança, no início se aborreceu, pois tinha outras expectativas. Contudo, segundo conta Alan, pouco depois percebeu que a faculdade escolhida seria menos cara que o previsto, deu o dinheiro necessário a ele e ficou feliz em poder usar o resto do valor para “fazer suas coisas”.

A questão da orientação sexual como um problema apareceu em duas narrativas, mesmo assim apenas quando perguntamos diretamente sobre o tema. Luz conta que nunca foi alvo de preconceito nesta questão, mas que ele mesmo se recusou a permanecer nas aulas de balé na academia em que era bolsista, pois, “tentaram meter aquela calça em mim e aí não deu”. Alan conta que depois do passageiro descontentamento da mãe com a faculdade de dança, teve que conviver com as implicâncias de seus tios, dizendo que o curso era uma faculdade de “mulherzinha” e que as fotos de suas aulas de balé, que postava no Facebook, eram “muito esquisitas”.

Fica claro, então, que o tema da orientação sexual só vem à tona quando estes dançarinos se aproximam do universo da dança erudita, representada pelo balé, com toda a rede simbólica relacionada à feminilização a partir do seu processo de profissionalização relatado por Hanna (1999). No caso de Luz, o próprio dançarino viu na malha de balé um limite à sua concepção de masculinidade. Já Alan conta com humor o preconceito dos tios, mas, nem ele, nem seus pais, enxergaram problemas em frequentar as aulas de balé na faculdade e em postar suas imagens na rede social.

Os demais entrevistados afirmam que não enfrentaram preconceitos relativos a alusões à orientação sexual. Para alguns a abordagem do tema os motivou a destacar os aspectos viris da Dança de Rua, já que a mesma seria “uma dança muito masculina”, que “exige muita força” e também muitos dançarinos que

conhecem começam a dançar “para pegar mulher”, embora não fosse o caso deles. Neste sentido, se aproximam do que Santos (2009) comenta em relação à aproximação entre o corpo hip hopper e os padrões de masculinidade hegemônica, já que se trata de uma dança baseada nos movimentos fortes, rápidos e com menções a disputa entre os dançarinos.

A própria arte dos dançarinos também pode tematizar esta questão. Um dos trabalhos de dança contemporânea da companhia de Juliano, Alan e Cleiton termina em uma cena nas quais os dançarinos vão se despojando de suas roupas típicas do hip hop e terminam dançando de cuecas, em movimentos onde se entrelaçam e se tocam. Como explica Juliano, “muitos bboys que vieram assistir ficaram impactados e perguntaram como tivemos coragem”, mas, segundo o mesmo estavam apenas mostrando os corpos dos dançarinos de rua como quaisquer outros corpos e completa:

[...] por um acaso todo mundo aqui hoje é homem e também hétero, mas o grupo tem uma menina que se machucou e não pode dançar e que faz a mesma cena. Poderia também ter um gay, ia fazer (a cena) do mesmo jeito. Nossa ideia era mostrar este corpo hip hop despido de todos os seus estereótipos.

Figura 7- Cena do espetáculo da companhia de Juliano, Alan e Cleiton



Fonte: A autora, 2013.

Cabeção também nos apontou uma interessante divisão que se dá nas oficinas de projetos sociais: percebe que meninos e de meninas se matriculam em número equilibrado, contudo, os primeiros só se interessam em aprender *powermovies*<sup>14</sup> e passos difíceis e assim “acabam saindo por aí”, partindo logo para os treinos e batalhas, além dos que abandonam as oficinas. As meninas acabam predominando nas aulas, pois apenas elas “gostam e tem paciência” de aprender coreografias, coisa que os meninos acham que é “para mulher”.

Assim, ao saírem do reduto de um ensino mais formal e “ir por aí”, vemos que o elemento “rua” continua sendo uma marca forte para estes dançarinos, constitutiva, inclusive, da sua masculinidade. Demonstaram reagir às estrias das oficinas de dança, com sua estrutura rígida em relação à progressão pedagógica de ensino, horários e danças coreografadas. O treino, marcado pela internet em diversos locais da cidade, revive a esquina da vizinhança onde os primeiros dançarinos se reuniam para “rachar”. Ao invés de se fixarem ao lugar das aulas de oficina, preferem abrir espaços a partir de seus percursos na cidade, ocupando temporariamente lugares que até então tinham outros usos na urbe, como um palco do Aterro do Flamengo, corredores ou a Concha Acústica da UERJ, uma praça em Duque de Caxias, entre tantos outros.

Outro ponto de interesse da entrevista era entender as relações que os dançarinos faziam entre a dança de rua, atividades profissionais e perspectivas de futuro. Tratando desta questão, identificamos três tendências principais em suas retóricas: os que se constroem como artistas/produtores, os empreendedores do mundo das danças urbanas e os que os sonhadores. Embora alguns dos dançarinos possam se aproximar de mais de uma delas, sempre existe uma afinidade mais marcada com uma das tendências.

Armando, Juliano, Cleiton e Alan afinam-se principalmente com a primeira tendência, identificando suas atividades principais como “fazer arte”, “viver arte” e “viver da arte”. Armando diz que dedica a maior parte de seu tempo a se “formar como artista”, dividindo-se, além da faculdade, entre os treinos como bboy, ensaios e apresentações com um grupo de teatro e com uma companhia de dança contemporânea que produz um trabalho dedicado ao público infantil. Diz que a única

---

<sup>14</sup> Movimentos acrobáticos



certeza que tem é que deseja trabalhar com arte, quando perguntado como seria este futuro profissional, responde:

Pra ser sincero com você, eu não sei... Eu tô numa fase muito boa como artista, como bailarino, tô produzindo, estou sendo criativo. Estou fazendo o que eu tenho que fazer, tô estudando, mas não sei exatamente o que vai ser... eu sei que eu tô indo.

Armando deixa claro que não faz planos de futuro, mas vai esboçando sua vida a partir da própria caminhada, como é típico dos percursos enunciados por Certeau. O esboço é aqui entendido como algo que não possui metas, mas prima pela clareza, pois mapeia um entorno, com suas possibilidades, restrições e objetos de desejo (EUGÊNIO, 2012, p.235)

Juliano é licenciado em Dança e especialista em Artes Cênicas. A partir do projeto que desenvolvia no salão cedido por uma igreja, formou com seus alunos mais antigos a companhia de dança contemporânea profissional, na qual usa a estética do hip hop como eixo central para a criação de uma linguagem de dança contemporânea.

Conta que não tinha planejado formar esta companhia, até que seus alunos começaram a insistir em formar um grupo, pois queriam uma oportunidade de se apresentar nos palcos. Relutou, pois não se interessava mais pelo o formato que tinha vivenciado e que ainda predominava no cenário das danças urbanas, que era o de grandes grupos montados para os festivais competitivos. A companhia nasceu então de uma negociação entre Juliano e seus alunos, que concordaram em investir em um trabalho voltado para o desenvolvimento artístico.

Este grupo vem ganhando grande visibilidade no cenário da dança contemporânea carioca, tendo conquistado alguns editais de fomento para o desenvolvimento de espetáculos, eventos artístico-acadêmicos e para um novo projeto social que desenvolve. Ao ingressar neste universo, Juliano passa então a adotar as táticas comuns aos profissionais de artes cênicas, combinando as astúcias na obtenção de pequenos apoios às brechas de entrada em um plano mais estratégico da cultura, através de patrocínios de maior porte, como o que conquistou junto à seguradora de saúde UNIMED.

Alan, sendo um dos seus alunos, viveu este processo. No início ia porque era de graça, mas logo percebeu que “tinha se metido em uma parada séria”, pois os

monitores eram exigentes e começou a vislumbrar que também poderia se tornar um destes. Participou da formação da companhia, desde as suas primeiras apresentações em hospitais e escolas de forma gratuita. Também se habilitou como monitor, até que Juliano desse o seu aval para que o mesmo pudesse assumir turmas por conta própria, trabalhando de forma remunerada. Hoje Alan vive a rotina de ensaios e apresentações da companhia e cursa licenciatura em Dança.

Diz que na faculdade “descobriu sua outra praia”, pois além de dançarino profissional, quer se dedicar a ser professor. Como a licenciatura em Dança o habilita como professor de Educação Artística/Artes Cênicas, Alan pretende trabalhar na Rede Municipal de Educação. Afirma sua vocação dizendo que, além da diversificação do conhecimento em Dança que recebe na faculdade, adora as disciplinas de Didática, Metodologia e Psicomotricidade.

O grupo dos que se enunciam como empreendedores “típicos” é formado por Luz, Chocolate e Carlinhos. Os dois últimos fazem parte da mesma *crew* e, cada um deles, passou boa parte da entrevista falando do trabalho diferenciado que fazem. Carlinhos explica que o grupo deles se dedica a criar vários “produtos”, além da *crew* que disputa batalhas. Montam espetáculos ou coreografias com diferentes perfis, para apresentações em empresas ou em aberturas de shows de escolas de dança. Realizam eventos como o “encontro de Bboys”, batalha que organizam há dois anos na UERJ. Estabeleceram contato com os organizadores do maior evento mundial do hip hop, o Red Bull BC One, e auxiliaram gratuitamente a montagem de um cadastro de bboys, para que os dançarinos pudessem assistir gratuitamente e de perto.

Algum tempo depois desta entrevista, também pudemos verificar outras incursões importantes do grupo neste circuito mainstream, como ter sido selecionado para se apresentar no “palco street dance” no grande festival de música Rock in Rio e também participar de um programa de entrevistas da TV Globo.

Como já se nota nas falas anteriores de Carlinhos sobre o hip hop, observa-se aí um perfil de dançarino que conhece os elementos da cultura original e demonstra respeito pela mesma e por seus precursores. Contudo, para permanecerem dançando, orientam-se no sentido das estratégias comerciais que se apropriam dos elementos do universo hip hop, lançando mão de astúcias que os permitem captar as oportunidades que vão surgindo “em pleno voo” na dança, como nos fala Certeau (2008, p.101).

Contudo, mesmo neste modelo empreendedor de crew, os dançarinos do grupo revelam uma diversidade de táticas individuais ao traçarem o que Chocolate chama de “plano B” de sobrevivência. Ele é ator e Carlinhos estuda Educação Física; assim, adotam formas de permanecer dentro do universo da dança, com atividades ligadas a áreas afins. Também há os que assumem profissões mais “seguras” em searas totalmente diferentes, como fazem um analista de sistemas e um professor de química. Chocolate relata ainda que dois dançarinos da crew já “conquistaram um espaço” mais consistente, um fazendo parte de uma grande companhia internacional de dança de rua e outro compondo o grupo de dançarinos que acompanha um famoso cantor de funk.

André Luz é um dançarino que também se caracteriza por enunciar-se como empreendedor. Destaca fatos como ter erguido a primeira sala de sua academia com as próprias mãos e ter sido um bailarino especialmente dedicado desde seu início nas matinês, até a sua vivência nos grandes festivais, quando, ao invés de “sair para zoar”, permanecia durante todo o tempo assistindo às outras apresentações e fazendo as aulas dos workshops. Afirma que sua academia foi primeira escola de dança de rua do Brasil, bem como ser ele o único professor a ter desenvolvido uma metodologia própria, baseada nas linguagens “mais estruturadas”, como o balé e o jazz. Denomina o trabalho que desenvolve em sua escola como “Metodologia André Luz”.

É nítido na fala de Luz que pretende sair do lugar do fraco e alcançar um espaço nas instâncias de poder e, para isso, segue procurando agir mimetizando planos mais estratégicos. Conseguiu um lugar de representante da dança de rua junto ao Sindicato dos Profissionais da Dança, que não é reconhecido por seus pares, como pudemos comprovar em um debate em um evento de bboys, onde muitos dançarinos na plateia questionavam “quem escolheu esta pessoa que nunca está na cena?”. Repete em sua fala ter coreografado para uma novela da TV Globo. Algum tempo depois desta entrevista, no início do segundo semestre de 2013, enquanto alguns dançarinos faziam postagens de apoio às manifestações populares, Luz compartilhava um link no qual estaria um debate entre ele e o prefeito da cidade: “Imperdível daqui a 5 minutos debate de Eduardo Paes, prefeito da cidade do Rio de Janeiro e (nome verdadeiro) neste canal. fomentadores de cultura particulares devem se atentar a essa discussão” (AL, Facebook, 2 set. 2013).

Juninho é um dançarino que possui uma narrativa que combina esta fala empreendedora com o do grupo que vamos tratar a seguir, o dos sonhadores. Por um lado diz que “aposta suas fichas” na faculdade de produção cultural, como uma alternativa também para contribuir para o crescimento de sua crew (a mesma de Armando) e para a valorização das danças urbanas, dizendo que a cultura precisa de mais divulgação para que as pessoas possam conhecê-la e valorizá-la. Ao mesmo tempo revela aspirações de um futuro focadas em um ideal distante, parecidas com as dos outros dançarinos sonhadores, Júlio César e Cabeção.

O termo “lá fora” é recorrente nas falas dos sonhadores, enunciando um mundo ideal, onde o hip hop é valorizado e as oportunidades de trabalho se abrem para eles. Júlio crê que, se sair do Brasil, “[...] você pode dançar na rua, que em menos de uma hora você arruma trabalho... na rua, na rua você arruma trabalho”. Cabeção também idealiza a vida do bailarino que sai do país, tendo como exemplo de caso de sucesso o Bboy Neguin, que ganhou um campeonato mundial e hoje acompanha a cantora Madonna em suas turnês. Para ele este seria um futuro ideal.

Juninho, fala das limitações da vida profissional no Brasil e considera que no exterior há mais opções em diferentes formas de atuação, já que a dança de rua encontra-se mais institucionalizada, como as demais danças eruditas.

Mundialmente, a *vibe* é na França e nos EUA, o Brasil é muito atrasado. Lá tem eventos enormes. Além disso, um caminho legal é ganhar um dinheiro dando aula, lá fora dá pra sobreviver disso. É muito mais organizado, é como se fosse a mesma coisa que o balé aqui.

Além do sonho do “lá fora”, estes três dançarinos sonhadores também enxergam como uma perspectiva de futuro a conquista de um lugar como dançarinos de cantores, em programas ou comerciais de televisão ou em companhias de dança mais sólidas. Neste caso, sempre aparecem como exemplo a GRN, vista como a única grande companhia brasileira de Dança de Rua que “tem salário legal, patrocínio da Petrobrás, carteira assinada e viaja pra caramba” ou a KAFIG, uma companhia francesa que tem um segmento brasileiro, composto por onze bailarinos.

Na interpretação de Juninho, alcançar sonhos como estes é principalmente uma chance de viver a dança e ter novas experiências, mesmo que a remuneração não seja alta, considerando que “o mais legal seria entrar para uma companhia que viaja, como a Kafig. O principal não é o dinheiro, mas viajar e dançar”.

Júlio vê na combinação de diferentes atividades uma perspectiva de vida, desde que o dançarino saiba se adequar. Contudo não chega a definir exatamente o caminho que pretende tomar para isso.

Hoje no ramo da dança têm várias [...] várias formas de ganhar a vida. Você pode entrar para uma companhia, entrar para um grupo, ser dançarino de uma cantora, fazer propaganda, entendeu? Você tem vários modos de sobreviver da dança, basta você saber se encaixar em algum deles.

Já Cabeção entende que, para que isso se dê, é necessária uma “evolução” do dançarino, para além de sua característica de artista de batalha, que seria menos completo, pois,

Um cara que quer trabalhar na mídia tem que buscar (os estilos) house, popping, Locke, hip hop dance, tem que conhecer todos, e de outras danças também. Assim... a gente vai fazer um teste para uma novela e o cara pergunta quais os estilos que você sabe dançar... o cara vai preferir quem sabe mais estilos.

Para ele, o dançarino evoluído é aquele que sai deste circuito das batalhas, ou da “cena”, como diria Armando, e investe em outras relações dentro do universo do showbussiness.

As perspectivas de Júlio Cesar e Cabeção por um lado se diferem radicalmente das de BM, por orientarem-se no sentido do mercado. Por outro, convergem no sentido de que suas expectativas também são “sonhos” e também são projetadas para o exterior de país.

O sonho de BM se destaca por estar relacionado a um resgate de um hip hop “verdadeiro”, ao qual então poderia dedicar-se com mais intensidade ainda. No encadeamento de sua narrativa, entende que, para estar plenamente apto como um agente do hip hop também é preciso concluir sua formação indo à origem do movimento, no bairro do Bronx em Nova Iorque, para tal evoca novamente analogias com planos mais estratégicos das instâncias de poder, tal como o mundo acadêmico.

Você só aprende tudo de break e de hip hop indo lá, lá seria a formatura da gente. Eu ainda vou conseguir ir lá. Os caras quando vem aqui dizem que a gente não pode se considerar sábio nos elementos, porque tem que beber da fonte. Eu concordo com isso.

Trata-se de um sonho porque envolve não só uma empreitada para qual não tem recursos ou táticas previstas, como também pelo fato de que deseja ir a um Bronx que certamente não se encontra mais lá.

## Retóricas solitárias e retóricas solidárias

Quando analisamos as falas dos sonhadores Júlio e Cabeção percebemos que, curiosamente, são os dois dançarinos que constroem suas narrativas a partir do início na dança em grandes projetos sociais, atribuindo aos mesmos uma significativa importância e até mesmo gratidão por sua formação. Cabeção fala da apresentadora Xuxa como sua madrinha e Vitor Hugo diz que a coisa mais importante em sua atuação é ser instrutor da CUFA, mesmo não recebendo remuneração. Revelam, assim, possuir uma crença maior nas grandes instituições como algo responsável por conduzir seus caminhos.

Percebemos, em seguida, que uma característica que marca estes dois dançarinos sonhadores é uma postura mais solitária e individualista neste universo. Suas construções retóricas, baseadas em um ideal de futuro em companhias internacionais ou no showbusiness, parecem apontar uma coerência com seus estilos de postagens da rede social, nas quais Júlio interage menos, demonstrando ir pouco aos encontros e Cabeção concentra-se em compartilhar suas participações em cenas de comerciais e em programas de TV, principalmente a cena em que foi cumprimentado pela apresentadora Xuxa, que foi postada em três vezes diferentes.

Ao descobirmos os solitários, percebemos também que dois outros dançarinos também possuem esta característica. Um deles é Luz, constrói uma retórica de caminhada totalmente baseada no princípio do esforço individual. Suas postagens dividem-se entre a divulgação de seu trabalho, suas figurações na mídia e um discurso autodefensivo contra a inveja e os que não reconhecem o valor dos que, como ele, constrói um trabalho em prol da cultura. Sua postura em se aproximar de políticos e de ter conseguido o posto de representante da dança de rua no sindicato parece afastá-lo definitivamente dos outros bboys e dançarinos urbanos em geral. Em seu discurso moderno, em que se enuncia como um típico self-made-man, desperta antipatia e a crítica de seus pares.

Já BM, muito respeitado e presente nos encontros, demonstra-se solitário em sua retórica. Apesar de compor a mais antiga *crew* carioca, suas falas são sempre na primeira pessoa do singular, nas quais revela suas crenças em um verdadeiro hip-hop que por vezes diz existir fora do Rio de Janeiro. Promove ações na rua, como um encontro alternativo ao evento internacional Red Bull BC One, que aconteceria paralelamente em uma esquina próxima. Em seu discurso moderno,

típico da contra-cultura, desperta simpatia, admiração e muitas “curtidas” no facebook, mas não adesão às suas propostas, ao ponto de trocarem um grande show por um encontro na rua.

Estes quatro dançarinos solitários estão em minoria em relação a uma tendência que observamos ao final das entrevistas: a ação a partir de uma coletividade criativa. Pudemos também perceber que este viés, além de se configurar nos empreendedores típicos, é uma marca que perpassa a fala dos artistas/produtores, que batalham para conquistar editais, patrocínios e apoios para “viver a arte” e, ao mesmo tempo, “viver de arte”.

A companhia de Juliano funciona claramente sob sua liderança, que foi professor dos demais e ocupa o papel de diretor artístico. Contudo, tanto a fala do líder, quanto a dos seus dançarinos é sempre plural, marcando o trabalho coletivo onde cada um assume funções técnicas, suprindo assim despesas com as quais não poderiam arcar, como produção, divulgação e por vezes, iluminação e sonorização.

Esta coletividade não pressupõe exclusividade. Armando menciona todo o tempo seu trabalho como uma ação entre parceiros. Em alguns momentos esta parceria acontece na sua crew de batalhas, da qual também faz parte Juninho. Em outras ocasiões dedica-se mais ao seu grupo de teatro, nos qual se juntou a outros dançarinos a fim de montar uma peça falando sobre a vida dos bboys, contando com a parceria de atores de teatro consagrados que deram apoio e supervisão artística.

A crew de Carlinhos e Chocolate, com um perfil empreendedor mais típico de mercado, também é totalmente viabilizada por este fazer coletivo. Estes dois entrevistados se concentram mais em organizar os eventos e divulgar o grupo. Outro companheiro, que faz parte de uma companhia profissional famosa, é o professor dos workshops que vendem e consegue para o grupo uma maior inserção nos circuitos mais comerciais. Os que têm profissões paralelas contribuem quando podem, não precisando sempre dividir os cachês, já que têm outras fontes de renda.

Assim, tanto entre os artistas–produtores, quanto os empresários de crew, há uma tática no sentido de se agir coletivamente para o crescimento e sobrevivência no mundo da dança. Para Eugênio (2012, p.214), que desenvolveu um estudo etnográfico sobre as formas trabalho criativo entre os jovens, a vida dentro de um coletivo criador na contemporaneidade se dá em uma lógica de horizontalização, onde se permite que se fuja de um mapa de planos e de metas em favor de uma

fabricação contínua de esboços, no qual se configura “[...] um jogo astucioso, capaz de conjurar da competição, driblar a normatização, gerando em si uma rigorosa regulação imanente”.

No caso destes grupos percebemos este processo de regulação imanente. Embora não tenhamos como apontar os conflitos que certamente ocorrem, é possível perceber que esta ação coletiva é uma resultante de processos onde as hierarquias são menos importantes e as diferenças são taticamente usadas como ferramenta para fazer acontecer os esboços que vão traçando, apagando, reescrevendo, ao mesmo tempo em que se dividem e se reagrupam diante das contingências que vão se apresentando.

### **Considerações finais**

Diante do conjunto de narrativas dos jovens dançarinos urbanos, pudemos perceber algo que já se enunciava de forma tímida na literatura e que era possível depreender das postagens analisadas no Facebook na fase preliminar desta pesquisa: um descolamento entre os universos da dança de rua e do hip hop, bem como uma aproximação com o mundo da dança erudita e profissional.

Tanto entre os mais velhos, que começaram a dançar nos bailes charme e na *street dance* aprendida em academias e festivais, quanto entre os mais novos, que se iniciaram nos projetos sociais já no final da década de 1990; a dança é o primeiro elemento a surgir em suas histórias de vida e a condição de dançarino é o que guia todo o roteiro que criam em suas narrativas.

BM representa uma singularidade neste grupo, sendo um jovem que privilegia descoberta da rua em uma grande cidade como ponto de partida, onde conheceu do hip hop, para só então chegar à dança, sua linguagem eleita, junto com o grafite, dentro da cultura. Na construção de sua retórica ambulatória este ator vai contando como saiu da condição de andarilho e passou procurar um lugar de militante do hip hop. Sua opção, que é enunciada como radical por alguns pares, de fato revela uma busca pessoal pelas raízes de um movimento que já não pode mais existir da mesma forma, mesmo no Bronx novaiorquino, seu lócus de origem.

Isto não quer dizer que a cultura hip hop não seja importante na história dos demais dançarinos. Em suas caminhadas nossos informantes se apropriam deste universo não da forma “original” ou “verdadeira” com a qual sonha BM, mas



instituem novos caminhos a partir dos quais dança, arte, hip hop se fundem em diferentes gradientes, gerando uma multiplicidade de experiências e concepções.

Ainda que não percebida e racionalizada, certamente a cultura hip hop já fornecia uma sólida base semântica desde a geração de Juliano, André e Chocolate, manifesta através do gestual da *street dance* e do próprio contexto sociocultural do baile charme que, mesmo caracterizado pelo viés mais lúdico e do lazer, possui redes de parentesco com o universo hip hop, na medida em que evoca a causa do “black is beautiful”, ideia que se relaciona à luta dos negros norte-americanos por seus direitos civis.

A maior visibilidade midiática do hip hop e a eclosão dos projetos sociais nos anos seguintes, entre os quais muitos passaram a anunciar “aulas de hip hop” como sinônimo de aula de dança de rua, foi algo decisivo na história dos mais jovens e que também influenciou os que já dançavam. A difusão desta cultura por ONGs como a CUFA e pela mídia vai trazer à tona elementos das danças urbanas que no Rio de Janeiro nunca tiveram grande destaque: o break “nativo” (que preserva a estrutura top rock-footwork-freezes/powermoves), a apresentação em forma de duelo e um imaginário que começa a ser propagado pelos instrutores sobre a história da cultura e de seus cinco elementos, incluindo aí o conhecimento<sup>15</sup>.

Considerando as narrativas dos demais informantes, e, principalmente, a metáfora proposta por Juliano, tivemos que rever a ideia inicial, de que a dança de rua carioca teria se desprendido do movimento hip hop original, rumo a um processo de institucionalização e erudição. Em sua concepção, baseada na própria experiência, a “hiphopzação” foi um fenômeno que se deu no Rio de Janeiro já após uma existência efetiva das danças urbanas no mundo semiprofissional da dança.

Vimos assim que a dança destes atores não está presa a uma única raiz. Voltando a Deleuze e Guattari (2011), encontramos na proposta do modelo rizomático uma ilustração mais fiel do que se evidenciava em nosso campo de estudo. Nesta rede não há relações puras de ancestralidade e sim de uma parentalidade horizontal em contínua expansão, onde o hip hop pode estar na origem de alguns percursos, ou se apresentar em cruzamentos com maiores ou menores graus de afetação nas trajetórias destes sujeitos.

---

<sup>15</sup> O conhecimento é considerado pelos militantes do hip hop como o quinto elemento, representando a consciência política e os valores éticos desta cultura.

Mesmo que o termo hip hop quase não apareça nas entrevistas, a sua estética é presente nas conversas e eventos divulgados via rede social, junto com outros elementos da dança. Por um lado, estes atores se tratam de “irmãos”, os folders quase sempre retratam muros e grafites, por outro, partilham códigos típicos de bailarinos divulgando audições, workshops, espetáculos de dança de diferentes linguagens e, principalmente vídeos pessoais nos quais exibem suas performances e pedem que seus pares avaliem seu desempenho e “compartilhem”.

A questão da masculinidade vai aparecer basicamente como uma preocupação dos seus pais em relação ao fato de que a dança os coloca em um lugar dentro de uma masculinidade subordinada, na qual “dança não dá sustento nem para mulher”, como conta Cleiton mencionando a fala de sua mãe. Outra forma de masculinidade subordinada, a do homem-bailarino-homossexual, é um fantasma que pode assustar em uma aproximação com o universo do balé, como no caso da malha de Luz, ou virar piada, como as postagens das aulas de Alan na faculdade, que abordou com bom humor a postura homofóbica dos tios.

Esta questão pode até mesmo virar um tema, para os que desenvolvem a linguagem da dança de rua em outras perspectivas, como é o caso do trabalho de dança contemporânea na companhia de Juliano e Alan.

Em termos da concepção de trabalho, profissão e futuro, notamos a passagem de um ethos da modernidade, representado pelo ideal de um emprego na TV ou em uma companhia, de um lugar de sucesso construído como uma escalada individual, para uma perspectiva pós-moderna na qual não é possível planejar, mas sim continuamente esboçar e usar as astúcias possíveis para cada momento.

Contudo, os espaços taticamente conquistados não têm a garantia de permanência. Estes grupos por vezes se aproximam dos planos mais estratégicos, sem, contudo terem o poder de fundar um lugar. À maneira que sugere Certeau estes atores permanecem atentos e astutos como os caçadores, prontos para atirarem no escuro ao perceberem um sinal sutil de seu alvo. Esta ação “cega, porém perspicaz”, nos remete ao jogo de cabra-cega e, assim, ao agir tateante no espaço háptico, do qual nos fala Deleuze. Neste plano não é possível ter uma visão do panorama, mas afina-se o sentido do tato no reconhecimento das oportunidades.

Assim é quando conseguem a oportunidade de ocupar um palco no Rock in Rio, um evento que mobiliza a cidade e até mesmo o país, pela TV, sabendo que na segunda-feira seguinte continuarão sem uma sala própria para ensaiar. Voltando a

Certeau, poderíamos dizer que estes dançarinos abrem espaços com seus percursos, mas não conquistam lugares. Por isso, não podem parar de caminhar.

Figura 8 - A crew de Chocolate no palco Rock in Rio e o Hip Hop como um produto Coca-Cola



Fonte: fotografia disponibilizada em rede social (esquerda) e acervo de fotografia da autora (2013)

Armando mostra-nos uma maneira de viver no qual o esboço vem funcionando. Está bem, por que está caminhando. Se enfraquecer neste caminho, pode mudar o rumo. A vida traçada por contínuos esboços pode ter apenas uma confiança de que os caminhos que traçam abrem espaços significativos naquele momento. Neste cenário de ambulações constantes, também não há contradições entre ser artista e ser empreendedor, em amar a cultura hip hop e ao mesmo tempo comercializá-la.

Não se encontra em suas falas uma angústia em relação ao futuro, até por que a própria ideia de futuro desmantela-se diante da fluidez das estruturas sociais. Vivemos em um tempo em que descontinuidades, reversibilidades e as condições de um tempo cíclico constituem o cenário que se apresenta para os jovens na contemporaneidade. Esta ideia fica clara quando vemos que, para estes atores, a falta de um plano de futuros não significa a falta de foco, como nos fala um de nossos “amigos” da rede social:

Viver não é esperar a tempestade passar, mas sim aprender a dançar na chuva...  
 Vamos de dança?  
 Independente da dor que venha em meu coração,  
 nada como ouvir uma boa musica e poder se expressar, sem se preocupar com o que vem depois.

Partiu dar aula ,depois treino...foco.  
carpe diem.  
peace...  
(LUH COSTA Facebook, 4 set. 2013)

Pais (2012) usa como metáfora para esta contingência o cruzamento entre *tempos fortes* e *tempos fracos*, que geram uma existência cada vez mais sujeita aos contratempos. Diante desta metáfora é irresistível uma analogia com a própria dança de rua, enquanto um objeto que se multifaceta. Os *bboys* também são traduzidos como *beat boys*, termo que teria sido designado aos garotos do Bronx que dançavam na batida da música, marcando em tempos fortes a luta dos jovens negros pela afirmação de sua estética e por seus direitos civis. Os *bboys* cariocas replicam muito deste jeito de dançar, mas trouxeram à dança de rua elementos da capoeira, do samba, que também trabalham no tempo fraco, no contratempo entre uma batida e outra.

Ainda há os que, como BM, preferem dançar na regra dos tempos fortes, na batida do break nativo, acreditando que um dia espantarão a tempestade mencionada na “facepoesia” acima. A maioria aprendeu a dançar na chuva, buscando em suas poças novos efeitos e usando a água para deslizar sobre as estrias da dança profissional e do showbusiness.

### 3 ESTUDO 3 - A BATALHA DO PASSINHO: UMA CRIAÇÃO CARIOCA.

#### Retratos de antes e depois

Cena 1: fundo de quintal de uma casa simples, com pintura descascada, muro sem chapisco e fiação elétrica exposta. Um aparelho de som foi colocado neste espaço, onde, acontecia um churrasco, em um dia de feriado. Há garrafas de cerveja vazias encostadas em um canto e um engradado cheio em outra.

Quatro meninos enfileirados entram em cena dançando. O diretor também é o cinegrafista, ao mesmo tempo em que conduz a brincadeira, mandando seus amigos dançarem, filma todo o acontecimento. Dele, só vemos a mão. Outras vozes em “off” compõem a cena, rindo, fazendo piadas e, ao mesmo tempo, incentivando os quatro protagonistas a continuar sua exibição. Uma adolescente observa a cena e sorri. Outra cuida de um bebê, evitando que o mesmo atrapalhe a brincadeira.

Os dançarinos aparentam ter entre 15 e 18 anos. Apresentam-se de chinelos, bermuda, camiseta e bonés. Provavelmente se trata de uma cena combinada alguns segundos antes da filmagem, pois, logo depois da entrada em fila, os meninos se dispersam, dançando livremente. Dois começam a dançar em dupla. Neste momento aparece uma combinação entre funk, frevo e passinhos miúdos que lembram evoluções de mestre sala. Em uma das descidas e subidas, o “frevo” termina em uma posição sobre a ponta dos dois pés unidos, conhecida das danças do cantor Michel Jackson. Os passos rápidos e deslizantes com pés para fora e para dentro que vêm a seguir parecem manter o mesmo estilo anterior. O quarto dançarino entra na cena agora, fazendo um gesto de levantar a blusa, exibir o abdômen e em seguida abaixar. Continua com movimentos que lembram samba, emendado no clássico passo do “cachorrão” do funk. Em seguida forma uma dupla com outro dançarino e ambos começam a girar com o antebraço próximo a testa. Candomblé? Um dançarino que tinha saído volta e começa a evoluir com movimentos “puxados” por sua própria mão. Dança contemporânea? Somente agora um deles dança diretamente para a câmera, rindo e brincando com gestos estereotipadamente femininos. Por aí seguem, sempre entremeando estas sequências com movimentos de abaixar e levantar do frevo e com os passinhos

rápidos que parecem misturar samba e hip hop dance. O vídeo é abruptamente interrompido quando os dançarinos ainda estão dançando.

O que vemos acima é uma tentativa de descrever “O passinho foda”<sup>16</sup>, um vídeo que em 2008 um menino morador da favela do Jacaré, no Rio de Janeiro, postou na rede social You Tube, no qual alguns amigos dançavam em um quintal, durante um churrasco.

Cena 2: em um velho pátio de fábrica, com empilhadeiras ao fundo, há uma moça virada de costas, negra, alta e muito magra; vestida de collants e casaco, fazendo pose de diva. Um dançarino entra na cena fazendo acrobacias e desaparece em um efeito especial. Outro surge e faz movimentos de popping, estilo de dança hip hop. Em seguida vem um dançarino segurando uma sombrinha de frevo e fazendo evoluções típicas com a mesma. Mais popping e em seguida aparecem os passinhos rápidos vistos no vídeo de 2008. Depois destas evoluções, a diva se volta e caminha para frente, sendo cortejada pelos dançarinos. A partir daí, entremeando os passinhos com movimentos no estilo jazz, dança charme e batidas de palmas que lembram as do jongo, os dançarinos evoluem em uma coreografia de passos iguais sempre tendo a diva ao centro. Assim, o cenário passa para uma faixa de trânsito, para um trem e para a estação do metrô. O funk aparece de forma rápida em uma rebolada coreografada uma única vez.

Depois de mais de quatro milhões de acessos de “O passinho foda”, este é o clipe “Todo mundo aperta o play”<sup>17</sup>, que Rafael Mike, criador da “Batalha do Passinho” publica em outubro de 2013 na internet. A intenção é divulgar o evento, que passou a ser patrocinado pela multinacional Coca-Cola, cuja final, do ano de 2013, tinha ocorrido em um dos programas de variedades com maior audiência no Brasil, o Caldeirão do Hulk, transmitido pela TV Globo.

Estes dois momentos marcam a dança do passinho, uma forma de dança urbana que foi se propagando através da internet entre jovens das comunidades cariocas. Entre as muitas versões que podem surgir para explicar este fenômeno de mídia, o presente artigo se propõe a reconstituir e analisar este acontecimento do passinho a partir de três diferentes enfoques.

A primeira estória, fundamentada na produção acadêmica, fala das relações entre a opinião pública e o mundo funk, ao qual o passinho está diretamente filiado.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=S-gjytnMvZ8> Acesso em: 10 fev. 2013.

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc> Acesso em: 30 set. 2013.

Assim, apresentamos uma discussão a respeito um processo de relativa desmarginalização da cultura funk na última década, que pode, de certa forma, ser considerada como um ponto de partida para a popularização do passinho.

A segunda estória se refere à análise de como este percurso do passinho vai sendo construído pela narrativa de um grande veículo de comunicação voltado para as classes A e B, que é o jornal O Globo. Neste momento analisamos as matérias relativas à dança do passinho publicadas entre o ano de 2010, onde encontramos a primeira ocorrência, até outubro de 2013, quando finalizamos este estudo.

A terceira estória é tecida a partir de dois documentários: “A Batalha do passinho: o filme”, filmado entre 2011 e 2012 e “Da cabeça aos pés”, filmado em 2013. A opção pelo uso destes filmes se deu em função de os mesmos serem compostos por um grande número de depoimentos pessoais de dançarinos e dos produtores da batalha do passinho, que nos permite ouvir suas vozes mais de perto. O fato de estas falas serem selecionadas e editadas pelos documentaristas também constituem um elemento a ser observado.

Usando os vídeos “O passinho foda” e “Todo mundo aperta o play” descritos acima como “retratos de antes e depois” e as três estórias como versões que explicam este intervalo, temos como objetivo neste artigo analisar o percurso que esta arte traçou entre estes dois pontos. Buscamos, assim, descrever um processo que se dá na tensão entre as estratégias dos sujeitos de poder, jornal e TV, em moldar um novo produto a ser consumido e as astúcias dos jovens dançarinos e produtores culturais locais em propagar esta prática diante deste cenário de exposição que se abre para os mesmos.

Os conceitos de percurso, astúcias e estratégias são aqui utilizados à maneira que propõe Certeau (2008). As “astúcias”, também chamadas de táticas, são próprias da criatividade cotidiana e se referem às

Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, a partir do espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e representações estabelecidas. Tem que “fazer com” (CERTEAU, 2008, p.79).

Assim são as artes dos dançarinos aqui estudados, que percebem as oportunidades de ganho em um momento em que os milhões de compartilhamentos dos vídeos da sua dança extrapolam o universo dos jovens de comunidades

cariocas e passam a ser alvo de interesse em outras esferas sociais, incluindo aí um grande veículo de mídia.

O conceito de estratégia refere-se uma resultante de força que atua a partir de um “próprio” isolável, ou seja, um sujeito de querer e poder que atua sobre uma exterioridade distinta (CERTEAU, 2008, p. 46). Assim, uma instituição com o grande poder de alcance, como é o caso das Organizações Globo no Brasil, tem condições de agir a partir de um modelo estratégico.

Contudo, não se trata de considerarmos um simples processo de transformação de uma arte nativa em um produto midiático. Interessa-nos aqui investigar o percurso desta prática ao longo deste processo. Para Certeau, diferentemente da ideia de trajetória, definida por um ponto de saída e um ponto de chegada em um mapa, o percurso evoca o ato de caminhar, valorizando o fazer de quem caminha.

Neste processo de observação, as metáforas propostas por Deleuze e Guatarri (2012) sobre a diferença entre o plano ótico (próprio do espaço estriado) e o plano háptico (típico do espaço liso), também nos orientaram.

A partir de um plano ótico, mais distante e panorâmico, saltam aos olhos a manifestação destas instâncias estratégicas, não só nas matérias jornalísticas, como também nos documentários e no vídeo produzido em 2013. Os dançarinos aparecem aí organizados em sulcos estriados, sendo “separados” como jovens moradores de comunidade “de boa família”, “não-criminosos”, “fanqueiros do bem”. É este olhar que tem sido mais propagado para os círculos sociais externos aos dançarinos e que para eles acabam voltando. Por isso mesmo é importante evidenciá-lo.

As táticas dos sujeitos não são tão evidentes. Para observá-las é preciso se embrenhar pelos detalhes minúsculos que são mais detectáveis nos filmes, mas também escapam pelas brechas das matérias de jornal. Procuramos assim observar os elementos estéticos das danças, frases que pronunciam nas entrevistas e nos diálogos filmados, figurinos, entre outras ações. Trata-se uma aproximação que Deleuze chamaria de háptica, onde não se sabe exatamente o que se procura, mas, olhando de muito perto, tocando, procura-se colocar em evidência o percurso moldado por estes atores.



### **Primeira estória: a origem funk do passinho**

A dança funk já está presente nos primeiros bailes no Rio de Janeiro na década de 1970, ainda embalados pela música soul e pelos passos importados de coreografias do charme, mas vai ganhando características próprias quando começa a se delinear o chamado “funk carioca” a partir da década de 1990 (VIANNA, 1997). Desenvolve-se aí um gestual próprio carioca, primeiramente com a dança aguerrida dos bondes, “uma disputa primal entre as galeras de rapazes” e, já nos anos 2000, o funk sensual, representado por movimentos como a “dança da bundinha”, “dança do cachorrão” e “descer até o chão” (CECCHETTO, 2004, p. 240).

O passinho, sempre embalado pela música funk, incorpora todos estes elementos da dança do baile e funde-se a outros tantos, como o frevo, o samba do mestre-sala, o kuduro angolano, as artes circenses de sinal de trânsito, entre outros. Através de sua difusão pela internet e, posteriormente pela grande mídia, acaba por se travestir de características de ser uma “modalidade”, na medida em que funda a figura de um dançarino que, se ainda não podemos chamar de profissional, é um especialista que se destina a se aprimorar e se apresentar além das pistas comuns, seja subindo aos palcos dos bailes (bondes), seja se apresentando em outros espaços.

Ao se construir como uma modalidade de dança diretamente associada ao funk, o passinho vem de um passado de demonização na mídia. No início da década de 1990, fanqueiros e suas galeras foram associados aos arrastões e outras manifestações de violência na cidade do Rio de Janeiro (HERSCHMANN, 2000). Embora atualmente o potencial ofensivo deste evento tenha sido desconstruído a partir da análise dos registros policiais, o que justificou a sua grande repercussão na época foi o terror da classe média em relação à “invasão bárbara” dos favelados, que em movimento agressivo para os padrões locais (o confronto de galeras na praia) macula um território sagrado da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, algo inaceitável por “perturbar a paz ensolarada do paraíso urbano”. (ARRUDA *et al.*, 2010, p. 414).

Trata-se de um antigo estigma de associação entre preto-pobre-favelado e bandido, do qual o fanqueiro passa a ser o novo elemento de ancoragem. Após o fenômeno do arrastão, torna-se necessário para a mídia e para os poderes públicos produzir uma lógica explicativa que fundamentasse uma forma de atuação, no caso

a repressão violenta, sobre a expressão material da estética da juventude pobre, agora representada pelo funk, mas que já foi personificada pelo samba e pela capoeira.

[...] Assim, para estabelecer um novo senso comum, novos sistemas representacionais são convocados pelas informações produzidas. No intuito de tornar um “novo fenômeno” algo familiar, passível de ser entendido e teorizado, os meios de informação utilizam-se de imagens e ideias anteriores a ele. O funk, na medida em que foi reinventado pelos cariocas, tornou-se um estilo musical facilmente identificado como pertencente às camadas populares, tanto em relação à sua produção, quanto a seu consumo. O funqueiro, como “bode expiatório”, passa a ser ancorado em imagens dos grupos marginais que simbolizam a ameaça à sociedade [...] Não era o funqueiro que estava sendo criminalizado, mas o jovem pobre, negro e favelado. O funqueiro era sua objetivação no momento (ARRUDA et al., 2010, p.414).

No final desta mesma década a histeria anti-funk voltou sua mira para os bailes, como se os mesmos fossem responsáveis pela propagação das drogas na cidade e pela iniciação sexual precoce das meninas das comunidades. Contudo, já se trata aí de um processo ambíguo de atração/repulsão, na medida em que estes bailes de favela começam a ser frequentados por jovens de classe média. Assim, entre uma constante de estigmatizações, surgem, então, ondas de glamourização, onde

[...] o funk vem ocupando no mercado, no espaço urbano e nas políticas públicas um lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central. Parece construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais/internacionais) que lhe tem permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea (FREIRE FILHO; HERSCHMANN, 2003, p.65).

Como comentam Arruda et al (2010), além da ida da classe média aos bailes, nota-se também uma “descida do morro” e uma “conquista do asfalto” traduzida pela apropriação da batida grave funk que sai dos aparelhos de som de carros importados e até mesmo de suas letras consideradas indecentes nas festas de aniversário de crianças das classes média e alta. Os autores chamam atenção para o paradoxo que se estabelece diante do fato de a periferia estar no centro da difusão cultural massiva e, ao mesmo tempo, o funqueiro ser figura indesejável, onde, contudo “sua produção musical se infiltra mais e mais no território das elites, mostrando a porosidade das fronteiras urbanas”.

Uma questão a ser demarcada a partir destas análises é que se percebe que os momentos de aclamação na mídia até o início da década de 2000 estão mais

ligados a uma importação da estética funk por pessoas externas ao seu universo (atrizes, modelos, “patricinhas e mauricinhos”, entre outros), traduzida principalmente pela incorporação de elementos do vestuário e por constantes captações de hits musicais efêmeros, sem necessariamente evidenciarem a figura do cantor. Somente na última década é que observamos alguns cantores funk virarem ídolos jovens com penetração em várias esferas sociais, como foi o caso da dupla Claudinho e Buchecha, de MC Leozinho, e, mais recentemente, Naldo e Anitta. Neste conjunto mesclam-se artistas oriundos das favelas e outros de classe média, já representando um produto híbrido das “invasões bárbaras” do funk no asfalto.

Os dançarinos do passinho, mais do que em todas as invasões do funk pelo circuito mainstream, colocam na cena este corpo pobre-preto-favelado, de forma obrigatória. A dança, diferentemente da música, precisa da materialidade visual do artista para existir. Surge então um modelo a ser observado, ainda que, para isto, este corpo tenha que se revestir com alguns adereços que tornam o produto mais atrativo, como veremos a seguir na análise das matérias jornalísticas e do programa de TV. As possibilidades que se abrem para o passinho a partir daí são múltiplas, pois, assim como no caso do funk,

[...] oferecem tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. Em contraste com o que uma perspectiva apocalíptica das velhas e novas mídias poderia sugerir, há, portanto, conforme assinalamos anteriormente, um enorme potencial de luta, na esfera midiática, para os grupos minoritários, desde que eles saibam espetacularizar-se, realizar operações de linguagens, processos de “engenharia midiática” (FREIRE FILHO; HERSCHMANN, 2003, p.65).

## **Segunda estória: o passinho que sai no jornal**

Ao investigarmos as matérias jornalísticas, vemos que a dança do passinho vem ganhando um destaque crescente nos últimos anos. Encontramos um total de 27 matérias específicas sobre este fenômeno, sendo uma em 2010, cinco em 2011, nove em 2012 e doze até outubro de 2013. Na análise destas ocorrências percebemos o afloramento de cinco categorias nos discursos jornalísticos, aqui listadas em ordem decrescente de importância: o passinho redentor do jovem carente e do funk, a legitimação do passinho por entes externos ao seu universo, a

construção de ídolos do tipo “celebridade”, a dimensão estética do passinho enquanto linguagem artística e, finalmente, o passinho enquanto um movimento do jovem potente.

Entendendo “O passinho foda” como um marco inicial para a carreira midiática desta dança, é possível perceber que, a despeito deste vídeo ter iniciado seu processo de viralização ainda em 2008, só encontramos sua primeira manifestação em uma curta matéria de jornal em 2010, denominada “Rebolation inspira outras coreografias que viram 'hits' na internet”, quando ainda não se creditava ao passinho a dimensão de uma nova linguagem, associando-o à ideia de ser uma passageira coreografia da moda.

No ano de 2011 vemos que o tema começa a ganhar destaque em função de sua organização em forma de evento, a Batalha do Passinho, organizada pelo músico e agitador cultural Rafael Mike e pelo escritor Júlio Ludemir. Neste momento, logo após a implantação das UPPs no Rio de Janeiro, este evento associa-se a uma série de iniciativas pós-ocupação, que constituíram a UPP Social, ganhando a partir disto uma visibilidade midiática. É exemplar o caso da matéria da jornalista Mariana Filgueiras, em outubro de 2011, que revela que as competições oficiais do gênero seriam incorporadas ao calendário das comunidades pacificadas. Em outras três diferentes publicações encontramos o depoimento atribuído ao responsável pela UPP Social, Ricardo Henriques, como alguém que legitima o passinho como uma atividade a ser estimulada neste período de ocupação:

Vários atores da sociedade ainda criminalizam o funk por causa da apropriação extemporânea que o tráfico fez dele e por causa da hipersensualização. O passinho é um passo à frente porque fica longe disso e ainda estimula a circulação dos jovens, numa integração simbólica entre as áreas da cidade. (FILGUEIRAS, 16 out. 2011)

Buscando apresentar uma inversão na relação entre funk, crime e violência, a maioria dos discursos jornalísticos vai mostrando o passinho de forma semelhante com a que faz em relação ao esporte ou outras práticas artísticas, tradicionalmente enunciadas como capazes de afastar os “jovens carentes” do mundo do crime. É desta forma que apresentam o dançarino Cebolinha:

Consciente, é entusiasta da criação de uma Escola do Passinho, na qual ele e outros mais experientes ensinariam os iniciantes, dando-lhes alternativas às do crime. (MARCOLINI, 25 jul. 2012)

E, em seguida, destacam sua fala:

Sempre morei na favela e nunca me envolvi com droga porque só tinha a dança na cabeça. O tráfico traz dinheiro e mulher, mas a gente não precisa disso. A dança nos proporciona muito mais — afirma Cebolinha, que diz ser reconhecido nas ruas e dá até autógrafos. (MARCOLINI, 25 jul. 2012)

Na apropriação desta fala e de inúmeras outras encontradas no discurso jornalístico revela-se uma compreensão estanque e generalizadora, tendo como pressuposição não só a ideia de todo jovem pobre é candidato a bandido, como também que, após o advento do passinho, todo jovem pobre é candidato a dançarino. Vemos isto no comentário que superdimensiona a posição de Cebolinha, adivinhando até mesmo o pensamento dos outros jovens:

A opinião do dançarino é compartilhada pelas centenas de garotos que aprendem os movimentos do passinho seja nos bailes como na escola, em festas de aniversário ou em casa, com os vídeos do Youtube. (MARCOLINI, 25 jul. 2012)

Mais do que isso, o viés pacificador do passinho é levado ao extremo em algumas ocorrências, como é o caso da matéria “Meninos do passinho dão o ritmo no lugar do tráfico”, que vai construindo uma longa narrativa não só baseada na trajetória dos dançarinos, como também a partir do caso de duas adolescentes que deixaram seus namorados traficantes para ficar com dançarinos. Neste relato os dançarinos são apresentados como pessoas que detém hoje o poder que os traficantes tinham outrora. Nesta matéria, é passada às mães das meninas a narrativa dos fatos, como algo que moraliza ainda mais o passinho:

Moradora da Cidade de Deus, na Zona Oeste, X. não gostou nada de saber, pelos vizinhos, que sua filha estava namorando um menino envolvido com o tráfico de drogas. A adolescente, de 13 anos, diz que começou o relacionamento antes de o namorado se tornar traficante, porque gostava dele. A mãe não quis saber: teve uma conversa séria com a filha, que terminou o namoro de seis meses. A estudante, hoje com 14 anos, não só se arrepende como se envergonha da história — tanto que não quis seu nome divulgado. E já arranjou outro namorado, desta vez, com mais orgulho, e mais ao gosto da mãe. Há sete meses, a adolescente está com um menino do Passinho [...]. Longe das referências do tráfico tão associadas aos jovens da favela, os dançarinos têm conquistado seus próprios seguidores... E seguidoras. — (O Passinho) É como um mundo novo. Desfocou dessa coisa ruim (do tráfico) e focou em uma coisa boa. Adolescente gosta do que chama a atenção — opina X., hoje mais tranquila em relação à filha. (ANDREONI, 6 jun. 2013)

Este poder redentor também é atribuído a outras esferas de convívio, como se as batalhas de dança pudessem sublimar todo e qualquer conflito referente à

rotina destes meninos. Para isso, mais uma vez a figura evocada não é a do artista que dança e sim a do campeão, que supera os demais.

Marcia Florencio, coordenadora do Bairro Educador, defende que o “Desafio” ocupa um lugar antes tomado pela violência entre os estudantes. Em vez de brigarem e saírem no soco para disputarem quem é o mais forte, os meninos passam a desafiar uns aos outros no Passinho. O melhor dançarino sai vencedor. (ANDREONI, 6 jun. 2013)

Neste processo de redenção também é atribuído ao passinho o papel de resgatar esta linguagem funk, tornando-a moralmente aceitável. O passinho seria então uma versão evoluída, na medida em que, em muitos discursos jornalísticos, a questão da sexualidade é entendida como uma “mazela” do funk da mesma magnitude da sua alegada associação ao crime. A primeira matéria encontrada que busca explicar o que é passinho, publicada em 23 de agosto de 2011, esclarece que “são danças feitas por jovens de periferia em seus bairros ao som de funk - sem qualquer apologia ao sexo e à violência”. Em relação à questão da sexualidade, podemos destacar como exemplo também a matéria de Filgueiras, na qual há um destaque para a fala de Ludemir, que afirma: “A primeira coisa que a UPP faz quando chega a uma comunidade é acabar com o baile funk. O passinho resgata esta cena de maneira lúdica e não-erotizada”.

A preocupação moral se acirra quando uma das matérias fala sobre Lelêzinha, uma das poucas dançarinas que são destacadas nestas matérias: “Estudante do primeiro ano do ensino médio, não faz nada sem total aprovação da mãe” (ANDREONI, 6 jun. 2013). Passagens como esta, que colocam a fala da aprovação das mães em relação à dança, revelam a vontade em se apresentar o passinho como uma prática para meninos e meninas “de família”.

Outra categoria que desponta em mais de um terço das matérias é a legitimação “externa” do passinho, a partir da sua aparição em outros veículos de comunicação, além da internet. Neste sentido o destaque dado pelo jornal às aparições na TV Globo predomina nas matérias, seguido do fato de o passinho ter virado tema de documentário.

Esta categoria associa-se diretamente a outra, que é a apresentação dos dançarinos como “celebridades”, em detrimento de suas qualidades enquanto artistas. Neste sentido enunciam-se inúmeras vezes os termos “expoentes”, “dream

team”, “fama”, além de destacar a posição destes dançarinos como ídolos das meninas da comunidade.

O que mais se destaca são os comentários a respeito das participações dos dançarinos nos programas da TV Globo, como o “TV Xuxa”, o “Esquenta” e o “Caldeirão do Hulk”, mencionadas em oito matérias. Nestes comentários, a aparição na TV é vista como sinal de profissionalização, como se fosse uma evolução em relação ao processo iniciado na internet e seus dançarinos são sempre destacados em função da fama, como podemos ver nos grifos que fizemos nas passagens abaixo:

O passinho do menor conquistou as comunidades, virou hit no YouTube, ganhou os jornais e TVs e, agora, vai parar no cinema [...]A dança tomou conta das redes sociais e seus **expoentes** chegaram a participar de programas de TV, como “Esquenta”, de Regina Cazé, e “TV Xuxa”. Em setembro de 2011, foi realizado o primeiro campeonato oficial do passinho. (MARCOLINI, 25 jul. 12)

**[...] dançarinos têm aparecido em programas de TV** (“Esquenta”, “TV Xuxa” e outros), começando a se **profissionalizar** e deverão participar de uma segunda Batalha do Passinho, o campeonato que projetou em 2011 esses jovens para além de suas comunidades geográficas e virtuais. (VIANNA, 7 fev. 2012).

A **fama** na ‘TV Xuxa’: A repercussão midiática (especialmente graças à “TV Xuxa”, que cobriu as etapas da disputa, realizadas em quadras de comunidades) trouxe **15 minutos de fama** para os dançarinos (PARA BRINCAR...; 7 out. 2012).

Talvez as **meninas sejam o maior símbolo da influência** exercida pelos dançarinos, que **despontam em programas** como o “Esquenta” e o “Caldeirão do Huck”, da TV Globo, sobre os jovens de comunidades.( ANDREONI, 6 jun. 2013).

O clipe do grupo, chamado de **dream team**, é uma amostra clara desta nova fase do passinho (FILGUEIRAS, 6 out. 2013)

Outra questão presente nesta categoria da legitimação do passinho é o uso da fala de artistas consagrados ou intelectuais, como se vê no depoimento atribuído à coreógrafa Deborah Colker, na qual a mesma estaria “reconhecendo” o valor da dança e até mesmo julgando-a digna como instrumento a ser utilizado em seu trabalho.

Não há uma estética, um pensamento por trás, mas talvez nem precise. Já está genial e completo. Eles têm código, vocabulário. Não estranhe se eu treinar passinho com meus alunos. (VIANNA, 7 fev. 2012).

A matéria “Dança do passinho do menor cresce no funk e se profissionaliza” segue este mesmo viés, abordando um curso realizado na escola do Teatro

Municipal do Rio de Janeiro, voltado para o “dream team” do passinho. A reportagem sugere uma troca de experiências, pois, durante uma quinzena os dançarinos fariam aulas de balé e, ao mesmo tempo, ensinariam às estudantes da escola a dança do passinho. Contudo fica bem marcado o papel do colonizador e do colonizado, o lugar do centro e da periferia, a começar pelo espaço de realização do curso, assim explicado:

O que mais teriam em comum o suingue da batalha do passinho e a elegância do balé clássico, além de, obviamente, o uso dos pés? Com certeza, as barras, os espelhos e o assoalho da prestigiada Escola de Dança Maria Olenewa, do Teatro Municipal. (VIANNA, 7 fev. 2012).

A reportagem segue apresentando a troca de experiências nas mesmas proporções, pois descreve que os dançarinos não só se deslocaram para o espaço do balé, como também trocaram sua indumentária composta por “bermudões, camisas folgadas” por malhas, sapatilhas e camisetas justas. Já as bailarinas teriam apenas trocado as sapatilhas de ponta pelas sapatilhas de meia ponta, “mais adequadas à dança do passinho”, mantendo intacta a imagem do balé em suas vestimentas.

Além disso, repercute na fala atribuída ao idealizador do projeto a ideia de que o balé seria um aperfeiçoamento para a arte primitiva do passinho, como se suas próprias técnicas não fossem suficientes para garantir a evolução do dançarino: “Nesse primeiro laboratório, a ideia era dar a eles oportunidade de conhecer melhor o corpo e aprender a alongar, pois o passinho exige muito do dançarino”. (ANTUNES, 27 jul. 2013)

Estas três categorias iniciais (passinho redentor, dançarino celebridade e passinho externamente legitimado) são as que aparecem em um primeiro plano. Correspondem, de forma estratégica, à linha editorial do jornal diante do processo de implantação das UPPs, além de outros interesses, como divulgar o produto “passinho”, transmitido nos programas de TV da mesma empresa.

Contudo, mesmo tendo como campo de pesquisa um grande jornal, falamos aqui em discursos jornalísticos no plural, por entendermos que nas matérias analisadas falam muitas vozes. Em outras matérias deste mesmo jornal, ou mesmo em algumas das matérias já citadas, há outras camadas de interpretação que apontam para as categorias relacionadas à valorização dos elementos estéticos do passinho ou para a construção da ideia de um jovem potente. Estas marcas são



mais ou menos evidentes em função de variáveis como caderno do jornal em que a mesma se localiza, estilo e visão de mundo do jornalista, época de veiculação da matéria e acontecimentos paralelos.

Em algumas das reportagens já comentadas, onde predominava a categoria do “passinho redentor”, a questão da identidade estética do passinho é apresentada de forma passageira, principalmente nas matérias mais antigas, onde se fazia necessário um esforço do jornalista para transformar em uma imagem reconhecível algo que ainda era totalmente desconhecido por um público externo à juventude das comunidades. Assim, antes de se apresentar os grandes feitos do passinho na salvação dos jovens, eram comuns definições como “O estilo é uma mistura de ritmos como o frevo, funk, break, kuduro de Angola e até balé clássico” (GOMES, 9 set, 2011).

Em outras matérias, principalmente as publicadas no suplemento de cultura, o Segundo Caderno, já se vislumbra uma preocupação em demarcar o passinho como uma linguagem artística, não como uma mistura aleatória de elementos, mas como uma construção dos jovens das comunidades a partir de suas referências artísticas e de seu cotidiano. Junto desta visão estética também é possível perceber que nestes discursos há um deslocamento da figura do jovem carente para a do jovem potente. Neste sentido, destacam-se principalmente as falas atribuídas a três pessoas que participaram ativamente deste processo de disseminação do passinho: Emílio Domingos, Marcus Faustini e Júlio Ludemir.

Emílio Domingos, sociólogo e cineasta, é muito citado nas matérias em função de ter feito um documentário sobre os dançarinos, assim que os descobriu em 2011, ao ser chamado para ser jurado da primeira versão da Batalha do Passinho. As falas atribuídas a Domingos evocam a metáfora oswaldiana da antropofagia, como forma de descrever o processo de assimilação de um vasto repertório estético e criação de uma linguagem a partir daí, como na passagem em que o mesmo afirma “Eles expressavam na dança toda a antropofagia do funk, incorporando todas as influências ao redor” (ESSINGER, 7 out. 2012).

Em outra matéria (VIANNA, 7 fev. 2012) há um destaque para uma fala de Domingos na qual há uma desconstrução da ideia de carência dos jovens, quando o mesmo diz que não via em dançarino algum problemas com a sua autoestima. Embora não esteja explícito no texto, é bem provável que o mesmo estivesse se

contrapondo à expressão “resgate da autoestima” que é lugar comum quando se fala da arte e dos projetos sociais nas favelas.

Marcus Faustini, escritor, documentarista e diretor teatral, é mencionado em três matérias, primeiro por ter “apresentado” o passinho em um congresso ao pensador francês Pierre Lévy, como um produto original da cybercultura carioca. Nas matérias seguintes é destacado por ser o idealizador e coordenador da Agência de Redes para Juventude, que estimula a iniciativa dos próprios jovens dentro das comunidades, tirando-os do lugar de “alunos de oficina” para o lugar de “agente criador”. As falas atribuídas à Faustini sobre o passinho são as que diretamente sugerem que vejamos os dançarinos e os artistas de comunidade de forma geral como “jovem potente” ao invés de “jovem carente” e desconstroem a postura colonizadora de muitas ações sociais do período pós-UPP nas comunidades. Falando de uma série de iniciativas dos jovens apoiadas pela agência, incluindo aí a “Escola do Passinho”, Faustini comenta:

Quando surgiu a UPP, fiquei preocupado, porque a cidade é uma questão que me afeta como artista. Não adianta subir a polícia. E, além disso, o papel da arte não pode ser só levar oficinas ou espetáculos, porque isso reitera a ideia de que ali não é o lugar da criação, de que eles são carentes de cultura, quando, na verdade, eles têm potência (REIS, 21 jul. 2012).

O escritor Júlio Ludemir é muito evocado nas matérias por ser o idealizador da Batalha do Passinho, junto com o músico e agitador cultural Rafael Mike. Este evento, além do documentário de Domingos, parece ter sido o principal mote para as matérias, já que a TV e os jornais descobriram o passinho justamente a partir da primeira edição da Batalha, que por sua vez foi apoiada pela UPP Social. Sua definição para o passinho, também centrada na criatividade dos jovens, é mais de uma vez mencionada nas reportagens, onde Ludemir fala do mesmo como uma nova estética do funk, na qual “os meninos incorporam elementos do próprio cotidiano na dança, fazendo uma colagem de referências, e criam passos em cima disso” (FILGUEIRAS, 16 out. 2011).

Contudo há duas marcas interessantes referentes às inserções de Ludemir nas reportagens de O Globo. A primeira se dá em função de que, ao mesmo tempo em que destaca o potencial criativo, o escritor se preocupa em frisar a “assexualização” do passinho. Isto fica explícito na citação que já comentamos acima em que o mesmo fala de uma prática “lúdica e não-erotizada” e também aparece de forma implícita em passagens como a que se segue:

Essa situação [a popularização do passinho] mostra que há um esforço democrático da cidade para entender a favela e ambos criarem uma nova cidade. A cidade está se abrindo para a expressão do ritmo e a potência desses meninos, enquanto eles mostram ao mundo que estão dispostos a fazer concessões (SOARES, 11 mar. 2013).

Que concessões seriam estas? Apresentar um funk mais moralizado, dentro dos padrões aceitáveis para transmissão de TV? Talvez possamos pensar nestas concessões justamente como as táticas destes atores, incluindo aí os dançarinos e o próprio Ludemir, enquanto idealizador da batalha, ao criarem um produto vendável a partir do passinho original.

A outra marca que se refere a Ludemir é que seu nome é citado nove vezes no conjunto de matérias, sendo que em oito suas falas são destacadas. Já Rafael Mike, mesmo sendo co-autor do evento “Batalha do Passinho”, é mencionado apenas 2 vezes como parceiro de Ludemir, não sendo destacada a sua fala em nenhuma destas menções. Ludemir é branco, professor e escritor, oriundo de Pernambuco, não havendo pistas sobre sua origem socioeconômica. Mike é negro, músico do funk e agitador cultural, nascido e criado em uma comunidade da baixada fluminense.

Não há como não se marcar a preferência do jornal ao escolher entre os “fundadores” da batalha para falar em nome do passinho, assim como também fazem ao eleger os depoimentos de outros artistas e intelectuais. Ou seja, mais uma vez, para que esta arte se torne legítima, é necessário um aval externo ao mundo funk, jovem, preto e favelado.

### **Terceira estória: o passinho que dá um filme**

Os documentários “A Batalha do Passinho: o filme”, de Emílio Domingos” e “Da cabeça aos pés”, de Renée Castelo Branco, acompanham da trajetória do passinho e, de certa forma, têm um caráter complementar, já que o primeiro registrou a primeira versão da batalha entre o final de 2011 e início de 2012 e o segundo foi filmado em 2013. Curiosamente, apesar de os dois filmes terem tido como mote a Batalha, ambos se voltam muito mais a reconstituir a história do passinho e a escutar diversos dançarinos, do que a cobrir o evento e os competidores. Inverte-se, assim, o foco que observamos nas matérias jornalísticas,

que, quase em sua totalidade, tratavam do passinho a partir do acontecimento da competição.

A partir das cinco categorias configuradas nas matérias de jornal, procuramos estabelecer as convergências e divergências que vão aparecendo nos filmes. Neste sentido, pudemos perceber um enfraquecimento da categoria do passinho redentor; um relativo equilíbrio, porém sob outros pontos de vista, da questão da legitimação externa do passinho e da construção de “celebridades” e, por fim, um expressivo fortalecimento dos aspectos estéticos do passinho e da concepção de jovem potente.

O filme de Domingos não se aproxima em momento algum das matérias que mencionam o passinho como algo que livraria o jovem dançarino do mundo do crime, não trabalhando a partir do pressuposto que todo jovem pobre é candidato a bandido.

Em “Da cabeça aos pés” já se nota uma maior preocupação da diretora em relacionar o passinho a um afastamento da criminalidade. Ao passar a palavra aos pais dos dançarinos, nota-se que os mesmos expressam sua preocupação com a integridade dos filhos quando começaram a frequentar bailes, como se vê no comentário do pai do dançarino Pelúcia:

No início a gente não aceitava, até porque no início, por ignorância, a gente falava em funk e pensava logo em violência, foi difícil aceitar aquilo, ele chegava tarde em casa, dizia que tava treinando. Aí ele começou a participar da batalha do passinho e hoje, por incrível que pareça, estamos envolvidos no trabalho dele.

Este segundo filme chega a tocar brevemente no aspecto redentor do passinho quando mostra o dançarino Sheik, falando que em sua escola do passinho, na Cidade Alta, tem o objetivo de “tirar o foco das coisas ruins” da cabeça dos meninos. Contudo, esta ideia de redenção é bastante breve mesmo neste documentário.

A tematização da violência acaba aparecendo na categoria na qual os dois filmes têm mais ênfase, que é a valorização dos elementos estéticos do passinho. As cenas das batalhas mostram várias vezes dois movimentos que as matérias nunca comentam. O primeiro deles é um gesto muito característico do passinho. Trata-se de um passo composto por uma “levantada de camisa”, que tem sido interpretada como uma imitação dos meninos que fazem artes circenses no sinal de trânsito e mostram aos motoristas que não são bandidos, pois não estão armados. O

outro movimento é dançado em dupla, quando um dançarino faz um movimento característico do funk, que é a “tremidinha”, só que, ao invés de mexer os quadris, treme todo o corpo, enquanto o outro dançarino aponta para os dedos, simulando tiros de metralhadora.

Figura 9- A camisa levantada



Fonte: Disponível em: <<http://www.urbe.cc/tag/passinho-do-menor-da-favela/>>

Assim, tornam-se expostas nas cenas de dança as interpretações que os próprios dançarinos fazem das imagens do preconceito e do crime, contrapondo a ideia de que se trata de uma dança de caráter “inocente”, como apresenta o jornal. O filme evidencia que mesmo que os dançarinos retratados tenham fortes vínculos familiares e não tenham aproximações pessoais com o mundo do crime, não estão alheios ao que acontece à sua volta, pois o que representam em sua arte é algo que está muito próximo do cotidiano.

Já na questão da relação entre o passinho e o poder dos traficantes, os filmes demonstram algumas aproximações com as matérias de jornal, no que se relaciona principalmente às meninas. A fala de Leandra Perfects, moderadora da comunidade virtual “Passinho foda”, afirma no documentário de 2011 que “quem tem poder hoje na favela, ou é dançarino ou é traficante”, nos remetendo então a outra categoria mencionada nas matérias de jornal que é a do “dançarino celebridade”, que fica

famoso e atrai as meninas. Em seu depoimento no filme de 2013, reforça ainda mais este papel dos dançarinos.

A onda era dizer que era bandido. Eu frequentava os web rádios e o que fazia sucesso com as meninas era dizer que era bandido. A gente viu isso mudar através da dança, os meninos chegavam no baile e chamavam a atenção de todo mundo, então as meninas pararam de prestar atenção no traficante para prestar atenção no dançarino.

Contudo o surgimento da categoria “celebridade” nos filmes aponta para um deslocamento, pois nos jornais a fama sempre é atribuída às aparições na TV, enquanto nos filmes se retrata uma construção anterior deste processo dentro do próprio cotidiano das comunidades, onde os jovens populares são identificados primeiramente a partir de suas participações como “dançarinos de bonde de palco” ou como “dançarinos do You Tube”. À maneira que descreve Certeau, os cineastas se dedicaram a acompanhar os percursos narrados pelos dançarinos, evidenciando assim os espaços por eles criados. Já as matérias jornalísticas, no afã de determinar um lugar de chegada (o sucesso na TV), traçaram um mapa, com uma trajetória bem definida entre o ponto de partida na internet e a chegada à TV.

Os dançarinos de bonde, considerados os mais exímios na arte do passinho, traduzem uma consistente marca que surge nos dois filmes, que é a importância do baile funk, totalmente apagada nas matérias jornalísticas. O termo “bonde” é antigo no mundo funk, se referindo primeiro às galeras rivais que iam aos bailes (VIANNA, 1999), tendo sido disseminado na mídia por ocasião dos arrastões de 1992, como sinônimo de gangs criminosas. Mais recentemente a tradução do termo “bonde” está associada aos grupos de dançarinos/cantores que se apresentam nos palcos dos bailes (CECHETTO, 2004). É justamente este termo que desaparece das matérias de jornal, como se o passinho fosse “o outro” em relação a tudo que se relaciona ao baile funk.

Em suas falas a maior parte dos dançarinos deixa claro que aprendeu a dançar nos bailes e que, a partir da dança funk que já existia, foram criando uma forma própria, que se propagou principalmente entre os meninos. Como revela a fala de Beizola, no filme de Domingos, “este jeito de dançar virou febre nos bailes do jacarezinho, depois virou mania, a gente ia andando pela rua e ia dançando”.

Em suas narrativas explicam que um bonde se forma entre os dançarinos da comunidade que reconhecem os “picas” entre si, e convocam: “Bora formar um

bonde?”. Assim deixaram de ser dançarinos apenas de pista e passaram a se apresentar nos palcos em momentos destacados da festa. Na estrutura de um bonde do passinho, os dançarinos se organizam também de forma colaborativa, desenvolvendo outras formas de interação além do desafio costumeiro nos duelos nos bailes e na internet. Para Cebolinha, um dos mais antigos e consagrados dançarinos do passinho, ao trabalhar em um bonde: “[...] um ajuda o outro, às vezes a gente faz um passinho maneiro, não filma e esquece. Aí o outro que viu vai e lembra e ensina de novo. Também um faz um passinho maneiro e o outro junta outro passinho, faz uma coisa nova”. O bonde também é uma forma tática de se alcançar uma maior popularidade, pois como diz outro dançarino, é no palco do baile que estão os “caras que mandam bem”.

Para Cebolinha, o baile é o marco inicial para a construção de sua fama como dançarino e a internet um veículo para a massificação da mesma:

Eu era conhecido no baile, não gostava de colocar na internet para ninguém copiar, mas depois que eu postei no you tube eu fiquei muito mais conhecido, aí eu ia pro baile e nego da minha favela me imitando geral, tinha um monte de cebolinha dançando.

A internet, além de seu poder de propagação, foi decisiva também para aqueles que não podiam frequentar os bailes, como no caso de Bryan, que teve que desenvolver novas astúcias para treinar, fazendo intuitivamente com a parede o que os bailarinos profissionais fazem com o espelho:

Eu não ia a baile, eu sempre fui muito trancado dentro de casa, mas ia imitando os moleques e ia dançando olhando para a minha sombra na parede do quintal. Eu comecei depois que vi o vídeo, desculpe a palavra, passinho foda, eu olhei e achei que podia fazer igual, até melhor que eles.

Na fala destes dançarinos fica clara a origem do passinho dentro dos bailes, como um divertimento daqueles jovens e uma forma de se expressar própria dos meninos adolescentes. Quando o passinho chega aos vídeos do You Tube, a mistura da dança funk com outros elementos já está feita, como podemos ver no vídeo “passinho foda”. A partir daí, o processo “ensino-aprendizagem” destes dançarinos consiste em “charingar” (copiar e fazer melhor, na gíria do passinho) e acrescentar mais elementos que chamem a atenção, como explica um dançarino não identificado no filme de Domingos:

É assim: você bota um vídeo, aí neguinho vê: aí maneiro esse passinho... aí ele vai, pega e cria em cima, aí faz o vídeo dele e coloca, e aí, se ele fez melhor, vai ser mais falado ainda, porque ele mandou bem.

Os documentários mostram que a internet e as câmeras de celulares permitem uma produção caseira destes vídeos, que contam apenas com o auxílio de um amigo ou parente, um aparelho de som e um pedaço de chão, como o da própria sala/cozinha de casa. Assim mostram mais de um dançarino, que estabelecem seu palco encostando uma mesa na parede, colocando o sofá na vertical e tendo o “cinematógrafo” posicionado de cima de uma cadeira, já que o tamanho dos cômodos não permite o afastamento.

Voltando à questão proposta por Certeau, fica evidente nos filmes que o passinho, como arte do fraco, necessita que seus atores abram espaço, pois não têm o poder estratégico de fixarem um lugar. O baile funk é um espaço efêmero, pois a UPP pode proibir. Em casa, abrem um espaço enquanto filmam, que desaparece assim que o sofá volta ao seu lugar.

A importância da internet como arranjo espacial também é destacada por Leandra, cujas entrevistas têm destaque nos dois filmes. Para ela, mais do que a TV, a interação virtual fez com que dançarinos de várias comunidades passassem a se aproximar, trocar experiências e a marcar encontros. Explica assim o valor da comunidade e o seu papel tático como moderadora:

Tudo que acontece eles colocam na comunidade passinho foda, se não, não chega pra todo mundo. Todo dia tem mais umas 50 pessoas aqui. Tudo o que acontece sobre dança no Rio a gente coloca, até o que tem sobre dança em São Paulo, a gente coloca. Eles colocam também as diferenças deles. O que eu faço é amenizar e colocar também tudo o que está acontecendo de importante.

Os dançarinos explicitam em seus relatos que baile e internet coexistem e se complementam, principalmente quando se trata dos diferentes tipos de desafio que os dançarinos estabelecem entre si:

Na comunidade sempre tem o duelo, que é o um contra um, que é marcado pela internet. No baile é mais assim: chega, tem um lá dançando, aí o cara fala, “aí, tá se achando” e aí vai lá, entra na roda e tenta mandar melhor.

O fato de os dançarinos valorizarem os bailes e a interação via internet não significa que não atribuam grande importância à TV, mas apenas compreendem que este é um passo seguinte ao reconhecimento dentro das próprias comunidades locais e virtuais. Neste sentido os dançarinos atribuem uma grande importância ao evento “Batalha do Passinho”, como algo que os colocou no cenário midiático mais amplo, se aproximando neste momento da categoria encontrada nas matérias jornalísticas referentes à necessidade de uma legitimação externa desta arte.



Antes eu me impressionava quando meus amigos saiam na furação. Pô, eu fui no DVD do Seu Jorge, tava o Caetano Veloso, o Alexandre Pires, Racionais, uma coisa que eu queria tanto para mim. Eu fui, além disso, fui de zero a mil subi no palco, tinha mais de 50 mil pessoas gritando, eu nem ouvia o que eu tava dançando. Seu Jorge fez a gente se sentir de igual pra igual com eles.

Uma coisa boa é que agora tá saindo na televisão, ninguém sabia do passinho, antes a gente dançava, dançava e ficava só aqui na comunidade. Agora a gente tá saindo pra fora, tem gente de Copacabana, tem vários playboys dançando.

Rafael Mike explica o sucesso da Batalha pelo fato de captar algo que já acontecia e que eles simplesmente organizaram de modo a tornar visível o passinho para um público mais abrangente:

Na verdade a gente já estava futucando a internet, namorando os moleques. Olha esse aí, esse aqui, Bolinho, Cebolinha, meu irmão... o que é que é isso? O que é que tá acontecendo? Todos os moleques de mola do rio de janeiro já estavam mobilizados, a gente só deu de cara com aquilo na internet.

Ludemir e Mike contam que não foi simples encontrar os dançarinos, já que os vídeos da internet remetiam a um grande número de comunidades. O recurso usado pelos mesmos foi realizar seletivas em escolas, apesar de terem sido expulsos de algumas. A associação entre o evento e a UPP social não é mencionada em nenhum dos dois filmes, apesar de nas matérias de jornal aparecerem falas de Ludemir em relação a esta parceria. Fica a dúvida se a ênfase nesta associação era uma tática dos organizadores para ganhar espaço nos jornais, ou uma ação estratégica do próprio veículo para criar um produto dentro de um contexto de festejo da pacificação, de acordo com a linha editorial do mesmo.

Curiosamente o destaque dado a Mike e a Ludemir nos filmes se invertem em relação aos jornais. Os documentários, principalmente o segundo, colocam Mike em evidência, não só por ter organizado o evento, mas também por ser um personagem com origem no mundo funk como DJ, assumindo assim papel de narrador ou entrevistador em muitas cenas.

Os dois filmes dão uma perspectiva da diferença entre os eventos de 2011 e 2013. No filme de Domingos, em 2011 vemos um concurso extremamente simples, com as etapas realizadas na quadra da comunidade. Os meninos dançavam com números de papel nas camisas, escritos a mão. Os jurados não eram vistos, a

aglomeração dos espectadores em volta dos dançarinos tornava a visão da competição um tanto confusa.

Já em 2013, o documentário de Castelo Branco mostra as etapas da batalha já patrocinadas pela Coca-Cola, realizadas em palcos e filmadas para inserção em programa de TV. O filme cobre até a semifinal realizada na Arena do Parque Madureira, com um público de 48 mil pessoas e com uma grande estrutura de som, iluminação e telões. Termina antes da final, realizada no programa “Caldeirão do Hulk”, julgada por celebridades como a cantora Preta Gil e o jornalista e apresentador de reality show Pedro Bial.

A despeito de toda esta sofisticação, os filmes nos permitem notar a permanência do aspecto “antropofágico” dos elementos estéticos do passinho na última edição da batalha, reforçando aí a importância desta categoria. A mistura de funk, frevo, samba, capoeira, acrobacias, mímicas, entre outros, passa de uma edição para outra, sendo que em 2013 é perceptível uma evolução técnica, no sentido de que se nota uma maior agilidade e limpeza nos movimentos rápidos e um crescimento do virtuosismo nos elementos acrobáticos. É importante marcar que mesmo no momento “coca-cola” e já televisionado de 2013 os dançarinos preservaram aspectos que se veem desde os primeiros vídeos, que nada tem do passinho “inocente” apresentado nas matérias.

Ainda sobrevivem nas batalhas as levantadas de camisa, um movimento que guarda relação com uma estética da violência. Outro aspecto importante do funk mantido pelos dançarinos são os movimentos que falam da sexualidade, principalmente as reboladas e os movimentos nos quais deslizam a mão sobre o corpo. Neste momento desmentem as afirmações dos jornais sobre uma dança “não sexualizada” ou “não erotizada” e reafirmam não só a tradição sensual do funk, como também a própria sexualidade e desejo de sedução, como um elemento inerente à condição de adolescentes dos mesmos. Contudo, é nítido que na competição final televisionada estes movimentos são feitos de forma bem mais tímida e passageira do que em outros ambientes retratados pelos filmes.

Figura 10- Estados do passinho: corpos da favela e sua incursão no balé



Fonte: Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio>>

Os movimentos que se propõem como sedutores aparecem nas cenas dos filmes principalmente quando se apresentam junto com seus bondes nos bailes. Leandra, no filme de 2013 relata que “todo dançarino de bonde de palco manda o quadrado<sup>18</sup>, por que as meninas ficam doidas” e Bryan reforça a dança como um elemento de conquista, quando diz: “As meninas perguntam: quando você vai me ensinar o passinho lá em casa? Quando a gente dança em palco, agarram a gente, puxam a roupa”.

Neste processo de construção dos dançarinos-celebridade os dois filmes dão ênfase a questão da vaidade, destacando um conjunto de elementos e atitudes que costumam compor a imagem dos mesmos. Neste rol há alguns elementos previsíveis para adolescentes que vivem em uma cultura de consumo, como roupas caras de marcas esportivas, outros já mostram algumas idiossincrasias partilhadas pelo grupo, como o uso de óculos com armações grandes e coloridas e aparelhos odontológicos, mesmo que não precisem deste tipo de correção. Além disso, destaca-se uma preocupação com cuidados de beleza, como depilar-se, fazer as unhas, fazer as sobrancelhas, manter o corte do cabelo.

Os filmes destacam também que os dançarinos buscam produtos que valorizem sua etnicidade, como, por exemplo, cortes criativos possibilitados pela característica dos cabelos crespos. Cuidam também da pele, que na visão dos mesmos requer cuidado, pois, “é importante cuidar do joelho, da canela, não pode ficar nada russo”. A cor é algo a ser valorizado como explica um dançarino que

<sup>18</sup> Movimento de quadris que, ao invés de descrever um círculo, se movimenta como se tivesse desenhando um quadrado.

recomenda “um colar dourado, coloca com uma blusa preta, fica legal com a cor da pele”.

Os próprios dançarinos comentam com os entrevistadores que são tão ou mais vaidosos do que as meninas, não se incomodando com a pergunta de que se considerariam metrossexuais. Dois deles contam com muita naturalidade que depois de irem muito ao salão, aprenderam a cortar o cabelo, delinear as sobrancelhas e que hoje um faz o pé do outro. Há um dançarino que usa unhas desenhadas com esmalte colorido, pintado pela própria namorada.

Ao mesmo tempo em que aderem a praticas de consumo e aos modismos do próprio grupo, frisam que criar um estilo pessoal também é muito importante, como destaca um dançarino não identificado no filme de Castelo Branco:

Nosso estilo (ele e um amigo) era um só, era andar de adidas, se ganhasse alguma coisa da Nike, eu usava, mas se fosse para comprar, eu comprava adidas. Agora eu tô lançando uma parada mais diferente, eu tô lançando uma coisa que o pessoal da dança fala que é a roupa dos moleques lerdão, aquela roupa do Luan Santana, aquela blusa quadriculada, por dentro, bigodinho. Tipo assim, sou lerdão, mas na hora de mandar na dança eu mando. Gosto de ser diferente.

Figura 11- Óculos sem grau e cortes artísticos: estilos do passinho



No quesito “estilo próprio”, tanto em indumentária, quanto na dança, os dois documentários dão grande destaque a um mito: o dançarino Gambá, um dos primeiros a se tornar famoso e que foi morto ao sair de um baile no ano novo em 2012.

Um mito não se cria por apenas um motivo. Os filmes, usando cenas com o próprio Gambá, mostram que realmente se tratava de um artista inovador entre os demais. Além da “invenção” dos óculos de grau sem grau e do uso de calças

coloridas e justas, o dançarino se popularizou pela característica mímica de seus movimentos, traduzida pelos demais como “dançar imitando veado”. Leandra narra assim a construção do estilo de seu amigo: “Tem muitos homossexuais nos bailes e aí, brincando, o Gambá entrou numa roda deles e foi imitando o jeito de dançar e aí, foi virando mais um estilo de dança.

Não é possível saber se este estilo teria se popularizado tanto se Gambá não tivesse morrido, o fato é que os óculos, as calças coloridas e o jeito de dançar “imitando viado” se popularizaram, como comentam vários dançarinos nos dois filmes, já após a morte do mesmo.

O óculos é relacionado ao Gambá, que foi o pioneiro de toda esta revolução que você está vendo. Ele que inseriu todas as misturas, o passinho antes era mais aquela coisa básica

Eu admirava um cara muito, o Gambá ...é um cara que é um exemplo, era diferente, era um passinho contagiante, sem querer meu estilo foi puxando pro dele estilo.

Esse cara aí, todo mundo chamava ele de boiola, mas é o mesmo jeito do Gambá, ele tá representando a nossa comunidade, tá fazendo um bom trabalho

Todo mundo era igual, usava o mesmo corte, a mesma roupa, o gambá usava calça colorida, apertada, cabelo noutro estilo, botou os óculos e a dança que ele fazia, imitava viado, fazia as pessoas rirem, isso é bom.

Ao mesmo tempo em que estes dançarinos esmaecem as fronteiras do que é o masculino e o feminino, sempre afirmam que isto não tem nada haver com a orientação sexual. O documentário de Domingos mostra a participação de Gambá ainda em vida, em um programa de televisão, onde o mesmo explica:

Tem muito preconceito com esse meu estilo. Eu fico no baile, tranquilão, as meninas é dizem bicha, é bicha e vem dançar juntinho. E aí, já viu né... o bagulho fica doído.

Isto se replica na fala de outros dançarinos e de Leandra, quando comentam a relação entre a vaidade, o estilo de dança fundado por Gambá e a orientação sexual.

Cabelo, sobancelha, aparelho, óculos, piercyng, brinco, todo mundo tem que ficar bonitinho, pra ir pro baile funk, pegar as novinhas.

Tenho nada contra esse bagulho de gay não. Mas é uma zoação, dançar imitando veado. Eles (os gays) gostam, mas as meninas também gostam, acham bonitinho, elas olham e ficam sorrindo e aí, já viu, né?

Tem seis meninas com tatuagem com meu nome e tem também dois homossexuais. O carinho que eu tenho é igual.

Eles não são gays, quando estão dançando preferem não ficar na roda perto dos gays, para as meninas não confundirem, mas eles não têm preconceito.

Assim, simultaneamente, demonstram que podem dançar e se cuidar como fazem as mulheres, que são heterossexuais e, ainda, que convivem e que se relacionam bem com os que são homossexuais. Explicam também que dançar o passinho, mesmo com o estilo que “imita veado”, é algo próprio dos dançarinos heterossexuais, pois “gay não dança passinho, dança funk”. No filme de Castelo Branco, a diretora entrevista um grupo de dançarinos homossexuais que explicam que gostam de dançar que nem mulher. Um deles afirma que “acho muito legal o que eles fazem”, mas não sabem nem querem dançar como os meninos do passinho, pois os gays “rebolam muito mais, treme mais”.

Outro ponto que os filmes destacam e que pouco aparece nas matérias do jornal são os sonhos e os desejos em relação a um futuro profissional na dança. Neste sentido, observamos que os dançarinos manifestam um interesse em permanecer dançando, por vezes centrado na esperança de que o passinho se torne uma arte urbana para além das fronteiras do Brasil, da mesma forma que acontece com as linguagens ligadas ao hip hop, como explicam no filme de Domingos os dançarinos prestes a embarcar para Londres, onde participariam da abertura dos Jogos Paraolímpicos:

Graças a Deus a gente tá aí numa luta pra levar o passinho mais adiante, pro mundo mesmo. Eu penso assim: porque o rappers lá de fora não podem ter fãs no Brasil e a gente aqui do Brasil não pode ter fãs lá fora?

O passinho vai parar no mundo todo, vai se espalhar e esse aqui é o primeiro passo. Já se espalhou pelo Brasil e agora eles vão saber o que é o passinho lá fora. O nosso limite é a gente, a gente pode transformar o passinho em muito mais.

Assim, minha imagem já saiu do Brasil, graças a Deus, mas a minha pessoa é a primeira vez que vai.

Eu não quero que o passinho para nunca. Eu quero que ele vá rodando o mundo e o mundo vá rodando em torno do passinho.

Em função destes sonhos são capazes de ousar e arriscar os empregos, como fez Gambá ao optar por ir a uma gravação para a TV, já que o patrão não abriu mão de um dia de trabalho.

Meu patrão falou: ou a dança, ou o gesso. Você tem que escolher uma coisa que vai pagar as suas contas, papo reto mesmo. Você tem que

pensar em uma coisa: final do ano aí, seu aniversário, quem vai pagar suas contas? Quem vai comprar suas roupas? É a dança? Se te der o dinheiro, é se, um futuro, ninguém sabe. Aí eu disse: mas só vou matar um dia. E ele: não, se tu não vier na quinta, não precisa vir mais. E eu: tô fudido... Aí eu falei: não vou vir não! E aí, eu tô aqui, na gravação da Xuxa.

Assim, de forma tática, vão medindo seus investimentos. O emprego de gesseiro não é algo que justifique a perda de uma aparição na TV, até porque não há muito o que perder. No relato que Gambá faz da fala do próprio patrão, o que está em risco não é um futuro promissor e sim um trabalho para pagar as contas do mês seguinte.

Por outro lado, demonstram entender a possibilidade de a dança ser algo efêmero, como relata um dançarino: “não sei se eu vou conseguir sobreviver disso, porque isso é uma fase, então não dá pra parar. Enquanto eu tiver vivo, vou correr atrás”. Diante disso afirmam ser necessária a existência de projetos paralelos, com profissões que gozam de mais prestígio e maiores possibilidades de remuneração.

Meu sonho, como todo dançarino, é viver de dança, mas tem que ter uma segunda opção, eu também tenho o sonho de trabalhar com veículos, ser mecânico. Eu estava estudando para isso, tive que parar o curso, pois minha mãe teve que tirar uma licença e eu tive que segurar a casa.

### **Situando as três histórias entre o primeiro passinho e um produto Coca-Cola**

Começamos este artigo a partir dos vídeos “Passinho foda” e “Todo mundo aperta o play”, que chamamos de “retratos de antes e depois”, em função da importância atribuída ao primeiro e da atualidade e popularidade do segundo no momento em que encerramos este trabalho. Contudo, estamos falando apenas de um recorte em um fenômeno que é anterior a 2008 e se mantém em evolução.

Não é possível precisar porque exatamente “o passinho foda”, e não outra filmagem se viralizou em 2008. A cena deixa claro que se trata de uma brincadeira de dança, improvisada em um acontecimento festivo. Como é prática comum na contemporaneidade, é postada em uma rede social sem maiores intenções. Contudo, é evidente que não se trata uma simples viralização, como tantas manifestações de danças da moda que desaparecem depois de curta, porém intensa, fase de acessos na internet.

Apesar de todo clima de festa e improvisação, fica evidente que a dança ali executada já era uma prática dominada por aqueles jovens em interações

anteriores, dada a facilidade e a consensualidade nos passos com ao quais iam evoluindo. O fato é que este vídeo é entendido pelos praticantes do passinho como fundante e, a partir dele, um número muito maior de vídeos foram sendo postados, com intenção de divulgar suas habilidades e de desafiar outros dançarinos.

Se em nosso trabalho analisássemos apenas estes dois cliques, poderíamos ter encontrado somente um processo de consumo de uma arte ao se transformar em produto midiático em larga esfera, a partir do agir estratégico dos grandes veículos de comunicação. Poderíamos falar apenas do empobrecimento do segundo clique, onde vemos o desaparecimento de alguns elementos e, principalmente a inclusão de gestos que não existiam. Surge uma caricatura folclorizada, onde o frevo é literalizado com uma sombrinha. Acrescenta-se uma estrutura de musical americano, com coreografias e passos de jazz. No que toca ao fato de o passinho ser uma dança jovem e urbana, a opção acionada foi trazer mais hip hop e charme e eclipsar o funk. Desaparece a sexualidade, desaparecem as marcas da estética da violência.

Contudo, as três diferentes histórias aqui analisadas nos apontam não só os múltiplos acontecimentos que existem entre os retratos de antes e depois, como também nos revelam que, mesmo em pleno processo de viralização do clique “Todo mundo aperta o play”, o passinho continua a sua aventura de ser uma arte preta, pobre, carioca e favelada; ao mesmo tempo em que é multirracial, global e atravessada de sentidos que perpassam as classes sociais.

A sua origem funk, recheada de todos os estigmas que a história da literatura acadêmica descreve, é amenizada neste clique que seus próprios atores usam para divulgar seus mais recentes eventos. Acompanham assim a estratégia do grande jornal que evidencia no passinho aquilo que é capaz de emocionar as classes A e B. Neste sentido a tática é destacar nesta dança algo que faz parte de sua realidade, mas que não descreve sua totalidade: meninos mais novos, que não frequentam bailes funk, mas que fazem um funk “não erotizado”.

Os filmes, ao apresentarem a voz destes atores, em alguns momentos convergem com o que está nos jornais. De sua visão de dentro do universo do passinho, os dançarinos, a moderadora da comunidade virtual e os idealizadores da batalha enxergam a realidade de que muitas meninas deslocaram seus desejos da figura do poder dos traficantes para o poder dos dançarinos-celebridades. Trata-se de uma verdade interna e contingente para os atores que vivem o mundo do passinho, transformada em uma verdade hegemônica para as favelas a partir do



discurso jornalístico, que reproduz para o todo das comunidades o universo da dança do passinho e o cenário festivo pós-pacificação.

Contudo as vozes dos atores nos filmes, ainda que filtradas pelo olhar dos diretores, vão nos mostrando diferentes matizes deste mundo. Assim como falam as matérias jornalísticas, a fama através da TV é algo extremamente valorizado pelos dançarinos, que enxergam a partir daí oportunidades de um futuro profissional. Contudo, tão importante quanto tudo isso é ser popular dentro da própria comunidade, física e virtual. É preciso estar belo e ter estilo próprio na dança para “pegar as novinhas” no baile e para conquistar seguidoras e seguidores na internet. Seduzir é importante, vale “dançar que nem veado” porque as meninas gostam e para também conquistar os fãs gays.

Neste desfronreamento entre o masculino e feminino afirmam que não há preconceito, mas necessitam deixar bastante claro que são heterossexuais, para que ninguém os confunda. A existência de dançarinos do passinho gays é algo que é descartado por todos. O caráter de transmutação entre o espaço liso e o estriado aparece aqui de forma exemplar: de tanto deslizar sobre as fronteiras de gênero, acabam por sentir a necessidade de voltar a demarcá-las quando falam da própria sexualidade

Em todos os materiais analisados fica clara a intenção de se festejar o novo que o passinho inaugura e nisso se observa uma exagerada esperança. Em alguns momentos se subentende que esta arte traduz um tempo de mudança em relação a um cenário de violência e preconceito, em outros, se chega a creditar ao mesmo uma responsabilidade em relação a este processo dentro das comunidades.

Contudo, se por um lado podemos constatar, em gestos e falas, a existência e o fortalecimento do jovem potente, por outro, a fala de Ludemir no primeiro filme, nos mostra que a situação de carência se impõe quando este jovem preto-pobre-favelado dançarino é confundido com bandido, não consegue voltar para casa e é vítima de violência imposta por dois seguranças em uma loja de conveniências:

Ele [Gambá] era o preto sem camisa na saída do baile, que o cara não abre a porra do ônibus. Então assim... a cena mais revoltante no meio de tudo é o ônibus, porque se o cara não trata ele como preto, fanqueiro, ele não ia para aquele posto, ainda estaria aqui.

Assim, o fato de um dos protagonistas do passinho ainda ter como *causa mortis* o cotidiano na pobreza, é só um dos muitos exemplos que colocam em cheque a categoria do passinho redentor.

Ainda assim há o que se marcar em relação à sua potência. É evidente o sucesso das astúcias quando o funk entra pelas brechas de um grande jornal e por programas de TV, ainda que vestido com seus trajes de missa. Seus atores demonstram conhecer bem o que se deve fazer para transitar nos planos estratégicos. O clipe “Todo mundo aperta o play”, aqui tratado como o “retrato do depois”, é visto por nós como uma tática, e não como um empobrecimento do passinho.

Diante da dança coreografada apresentada neste vídeo, por vezes nem é possível identificar os elementos desta dança. Mas ainda assim o clipe se viraliza representando o passinho, já superando um milhão de acessos. Ao mesmo tempo em que o vídeo comportado se dissemina pela rede, os dançarinos continuam “mandando bem” em outras esferas, dentro do estilo antropofágico da estética do passinho. No momento de mostrarem o seu melhor, na batalha, acionam (também) todo o seu repertório funk, incluindo os movimentos sexualizados dos bailes e as referências à violência que os cerca, embora nas finais televisionadas com patrocínio “Coca-cola”, “peguem mais leve” do que em suas apresentações nas seletivas locais e nos bondes dos bailes.

Como fala Gambá no filme de Domingos, “tudo começou como uma brincadeira” e, ainda hoje, o jogo continua sendo extremamente importante, seja no duelo marcado pela internet, seja na aventura de “mandar melhor” em uma roda no baile. A internet é também o palco onde arriscam novas possibilidades. Continuam inovando em seus vídeos pessoais pelo YouTube e desafiando os demais a “charingar”.

O próprio clipe “Todo mundo aperta o play” torna-se um instrumento de sua ousadia. Após conquistar o primeiro milhão de acessos, Rafael Mike posta na rede social um making off que faz paródia de seu próprio trabalho “sério”, denominado “Versão Bafo<sup>19</sup>”. Usando a mesma estrutura narrativa, a mesma trilha sonora com mixagem dos jingles da Coca-cola, os dançarinos brincam, trocando a diva por um

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NYfr5e6JsGM>>. Acesso em: 04 out. 2013.

dançarino travestido de mulher e dançando no estilo Gambá. Principalmente, “mandam bem” mostrando toda a sua habilidade no gestual funk.

Aos poucos, de forma sutil, parece até que os jovens potentes começam a conquistar um espaço mais consistente do que os jovens carentes no jornal. No momento em que encerrávamos este trabalho, nos deparamos com a mais recente matéria sobre o passinho em O Globo. Trata-se da principal coluna do Primeiro Caderno na edição de domingo. Nela a diretora Renée Castelo Branco expõe uma síntese do passinho, que embora reproduza algumas das marcas típicas dos discursos jornalísticos, destaca importantes categorias evidenciadas por seu filme e pelo de Domingos.

Antes que a próxima matéria adie o final deste estudo, encerramos torcendo para que a crônica de Castelo Branco permaneça sendo uma boa tradução para o percurso que os dançarinos do passinho continuam a riscar:

[...] são exemplos de talento, força de vontade e honradez. A história deles inclui ingredientes que nos alegam e nos perturbam. Mas é certo que aponta uma sociedade em transformação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elegermos os percursos dos jovens dançarinos urbanos do Rio de Janeiro como objeto de estudo, nossa proposta inicial era evidenciar o processo de institucionalização desta prática enquanto modalidade de arte-espetáculo. Após as primeiras incursões pelas leituras acadêmicas e pelo material virtual, acreditávamos que a compreensão destas caminhadas começava em sua raiz hip hop e se espalharia a partir das ambulações errantes das quais nos fala Certeau, modificadas em função de outras influências artísticas e contingências socioculturais.

No entanto, a ida a campo desestabilizou todo este esquema. Observando eventos, vendo as imagens e ouvindo as vozes dos dançarinos, nos deparamos com uma inexplicável desorganização destes percursos, enquanto ramificações da raiz original da cultura hip hop. Se esta “incoerência” já se anunciava na observação dos eventos, tornou-se ainda mais evidente na fase das entrevistas com os bboys, já que a maioria sequer mencionava o termo hip hop. O ápice deste processo deu a partir da entrevista com o dançarino Juliano, que por ser também um estudioso acadêmico da Dança, tinha a sua própria teoria sobre um processo inverso, fundamentada em uma “hiphopzação” tardia da *street dance* acadêmica. Ao mesmo tempo, o próprio Juliano reconhecia o GBCR como a primeira *crew* de break no Rio de Janeiro, que já era atuante na militância hip hop desde a década de 1990.

Entre os conceitos de Deleuze e Guattari acionados neste estudo, encontramos também na proposta do modelo do rizoma uma ilustração do que se evidenciava em nosso campo de estudo. Os percursos dos jovens dançarinos urbanos surgem a partir de diferentes direções, uns partindo dos ramos da cultura hip hop, outros entrecruzando-se com ela, com maior ou menor grau de embaraçamento. Trata-se de um sistema “acêntrico”, onde não se identifica aí começo nem fim, mas uma série de linhas que se encontram, gerando vários meios que crescem, multiplicam-se, até que metamorfoseiam-se e, chegando a um “fora” de uma certa organização, se desterritorializam.

A expansão de uma rede rizomática é algo que se dá de forma háptica, ou astuta, como diria Certeau, esta proliferação vai se infiltrando pelas brechas nas ações estratégicas dos sujeitos de poder e vai conquistando os ganhos possíveis. Assim como os ramos de um rizoma, os caminhos abertos pelos percursos dos

dançarinos encontram troncos e raízes de árvores, que tanto podem se romper, quanto podem transformar este objeto a partir dos novos usos que fazem dele. São os riscos de se mover entre um espaço que constantemente transmuta-se entre as propriedades do alisamento e da estriagem.

Neste contexto nos parece que os bboys já possuem uma trama de radículas mais densa, tendo maior lucidez a respeito das árvores que melhores se prestam a parasitar e também das formas de sobrevivência rente ao chão. Arranjam suas experiências para que, diante de suas contingências de serem homens, jovens profissionais e artistas, possam dançar e sobreviver. Galgaram de forma mais devagar os planos estratégicos e por isso parecem ter conquistado alguma estabilidade que já os permite alguma visão panorâmica, ainda que bastante breve.

Já os dançarinos do passinho nos sugerem uma expansão rizomática mais explosiva e rápida, tendo rapidamente se enroscado ao tronco de uma árvore estratégica representada pelos grandes shows e pelas mídias do jornal e da TV, que se cruzou ao seu caminho. Se por um lado possuem uma maior força de subida, em função de sua impressionante inovação estética, por outro arriscam-se mais rapidamente à extinção por manterem uma relação de extrema dependência com este tronco.

## REFERÊNCIAS

- ADÃO, Sandra Regina. **A visibilidade do adolescente negro no espaço escolar**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- ALMEIDA, Maria Isabel; PAIS, José Machado. **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- ALVES, Flávio Soares; DIAS, Romualdo. A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop. **Motriz**, Rio Claro, v.10, n.1, p.01-07, 2004.
- ALBUQUERQUE, Carlos. Festival Multiplicidade entra no embalo do passinho. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 3 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/festival-multiplicidade-entra-no-embalo-do-passinho-10233120>>. Acesso em: 2013.
- ALBUQUERQUE, Carlos. Rebolation inspira outras coreografias que viram 'hits' na internet. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 8 maio 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/rebolation-inspira-outras-coreografias-que-viram-hits-na-internet-3011321>>. Acesso em: 2013.
- ALMEIDA, Maria Isabel; PAIS, José Machado. Apresentação. In: ALMEIDA, Maria Isabel; PAIS, José Machado (Org.). **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012
- ANDREONI, Manuela. Meninos do passinho dão o ritmo no lugar do tráfico. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 6 jun. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/meninos-do-passinho-dao-ritmo-no-lugar-do-traffic-8605938>>. Acesso em: jun. 2013.
- ANTUNES, Laura. Curso no Municipal reúne turma do batidão e jovens bailarinas. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 27 jul. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/curso-no-municipal-reune-turma-do-batidao-jovens-bailarinas-9224839>>. Acesso em: 2013.
- ARAÚJO, Lídice. Música, Sociabilidade e Identidades Juvenis: o manguebit no Recife. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). **Tribos Urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004. p.103-125.
- ARRUDA, Angela. De pivete a funqueiro: genealogia de uma alteridade. **Cadernos de Pesquisa**, v.40, n.140, maio/ago. 2010.
- BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BUZO, Alessandro. **Hip hop**: dentro do movimento. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2010.

CARVALHO, Alvin Rodrigues. **Movimentos culturais e justiça social**: um estudo da cultura hip-hop mineira. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CARVALHO, Cátia Fernandes de. **Presença feminina na Dança de Rua**: coreografando estéticas da existência. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CECCHETTO, Fátima Regina. **Violência e Estilos de Masculinidade**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

COELHO, Alexandra Lucas. Flupp leva escritores consagrados a comunidades pacificadas do Rio. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 15 jul. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/flupp-leva-escritores-consagrados-comunidades-pacificadas-do-rio-5478839>>. Acesso em: 2013.

COHEN, Marina. Finalista da Batalha do Passinho supera deficiência e cria novo estilo. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 26 abr. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/finalista-da-batalha-do-passinho-supera-deficiencia-cria-novo-estilo-8223952>>. Acesso em: 2013.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 424, jan./abr. 2013.

CORREIA, Adriana Martins; SILVA, Carlos Alberto Figueiredo. Espetáculo e Reflexibilidade: A dimensão estética do basquete de rua. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 30, n. 1, p. 107-122, 2008.

DE PASSINHO em passinho. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 3 nov. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/de-passinho-em-passinho-3082766>>. Acesso em: 2013.

DELEUZE, Gilles; Guatarri, Félix. Introdução: Rizoma. In: \_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles; Guatarri, Félix. 1440 – O liso e o estriado. In: \_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012. v. 5.

DIP, Andrea. O triunfo é do Nelson. **Caros Amigos**: Especial HipHop, São Paulo, p. 13, jun. 2005.

ESSINGER, Silvio. A batalha do passinho chega ao cinema. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 7 out. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-do-passinho-chega-ao-cinema-6308424>>. Acesso em: 2013.

EUGÊNIO, Fernanda. Criatividade situada, funcionamento consequente e orquestração do tempo nas práticas profissionais contemporâneas. In: ALMEIDA, Maria Isabel; EUGÊNIO, Fernanda (Org.). **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop**: cultura e política no contexto paulistano. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FLEURY, Márcia Mathias Netto. Dança de Rua: Jovens entre projetos de lazer e trabalho. **Última Década**, Valparaíso, n. 27, p. 27–48, dez. 2007.

FILGUEIRAS, Mariana Documentários sobre o 'passinho' mostram a origem e a nova fase do estilo de dança. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 6 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/documentarios-sobre-passinho-mostram-origem-a-nova-fase-do-estilo-de-danca-10257890>>. Acesso em: 2013.

FILGUEIRAS, Mariana. 'Batalhas' de dança que são febre nas ruas e na internet dão origem a documentário. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 16 out. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/batalhas-de-danca-que-sao-febre-nas-ruas-na-internet-dao-origem-documentario-2786491>>. Acesso em: 2013.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social? **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 17, p.61-69, 2007.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistencia juvenil**: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v.6, n.2, 2003

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: \_\_\_\_\_. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Koogan, 1989. p.13-4.

GOMES, Jacimar Silva. **Paixão em estado bruto, Movimento Hip Hop**: palco e projeto de uma juventude. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

GOMES, Rodrigo. Menores de favelas cariocas travam batalhas de dança pela internet e, pela primeira vez, terão um concurso formal para descobrir quem é o melhor. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 9 set. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/menores-de-favelas-cariocas-travam-batalhas-de-danca-pela-internet-pela-primeira-vez-terao-um-concurso-formal-para-descobrir-quem-o-melhor-2701766>>. Acesso em: 2013.

GRANDO, Daiane; HONORATO, Ilma. Célia. Ribeiro. O ensino do conteúdo dança na 5ª e 6ª série do ensino fundamental a partir da dança folclórica e da dança de rua. **Motrivivência**, Florianópolis, n.31, 2008.



GUSTSACK, Felipe. **Hip-Hop: educabilidades e traços culturais em movimento**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, Sexo e Gênero**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HELAL FILHO, William. Favelas do Leme criam projeto de crowdfunding para fazer baile funk. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 18 abr. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/megazine/favelas-do-leme-criam-projeto-de-crowdfunding-para-fazer-baile-funk-4682368>>. Acesso em: 2013.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

HUNGER, Dagmar; VALDERRAMAS, Caroline Guimarães Martins. Origens históricas do Street Dance. **EFDeportes: Revista Digital**, Buenos Aires, ano 11, n 104, enero 2007.

JAEGER, Angelita Alice; LENA; Angela. A dança de rua e o rap no cotidiano de adolescentes privados de liberdade. **Revista de Educação**, Santa Maria:, v. 30, n.1, 2005

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip hop: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LICHOTE, Leonardo. Para além dos bailes, funk se reinventa e sofisticada. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 13 dez. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/para-alem-dos-bailes-funk-se-reinventa-sofistica-3434437>>. Acesso em: 2013.

LINDOLFO FILHO, José. Hip Hoppers: Tribus Urbanas, Metrôpoles e Controle Social. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria (Org.). **Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidade**. São Paulo: Annablume, 2004. p.125-150.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos: declínio do individualismo nas sociedades de massas**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1987.

MAGNI, Érica. Todos ensaiados para a guerra. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 7 abr. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/barra/todos-ensaiados-para-guerra-8037017>>. Acesso em: 2013.

MARCOLINI, Barbara. Documentário retrata batalha do passinho. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jul. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/documentario-retrata-batalha-do-passinho-veja-video-exclusivo-5580057>>. Acesso em: 2013.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no hip hop: identidades e representações**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

'ME SENTI em casa', diz vencedor da Batalha do Passinho 2013. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 20 maio 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/me-senti-em-casa-diz-vencedor-da-batalha-do-passinho-2013-8442385>>. Acesso em: 2013.

MENEZES, Jaileila de Araújo; COSTA, Mônica Robrigues; FERREIRA, Danielle de Farias. Escola e movimento hip hop: o campo das possibilidades educativas para a juventude ETD. **Educação Temática Digital**, Campinas, v.12, n. esp., p.83-106, set. 2010.

MESSIAS, Ivan dos Santos. **Educação e poder**: o rap como instrumento de educação não-formal. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MIRANDA, Renata Marques Rego; CURY, Vera Engler. Dançar o adolecer: estudo fenomenológico com um grupo de dança de rua em uma escola. **Paidéia**, v. 20, n. 47, p. 391-400, set-dez. 2010.

MORENO, Rosangela Carrilo; ALMEIDA, Ana Maria. O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, v. 14 n. 40 jan./abr. 2009.

NATAL, Bruno. Segunda edição do Rio Parada Funk será em dezembro na Lapa. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 9 nov. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/segunda-edicao-do-rio-parada-funk-sera-em-dezembro-na-lapa-6676822>>. Acesso em: 2013.

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima; SILVA, Ana Márcia. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimento social. **Motrivivência**, Florianópolis, ano 16, n. 23, p. 61-80, dez. 2004.

PACIFICADAS, favelas geram oportunidades. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 1 mar. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/pacificadas-favelas-geram-oportunidades-7706142>>. Acesso em: 2013.

PAINS, Clarissa. Sarau do Jacarezinho traz desde dança do passinho até poesia. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jun. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/sarau-no-jacarezinho-traz-desde-danca-do-passinho-ate-poesia-8746923>>. Acesso em: 2013.

PAIS, José Machado. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In: ALMEIDA, Maria Isabel; EUGÊNIO, Fernanda (Org.). **Culturas jovens**: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos Urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

PARA BRINCAR e brilhar. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 7 out. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/barra/para-brincar-brilhar-6296897>>. Acesso em: 2013.

REIS, Luiz Felipe. As muitas redes do agitador da 'perifa' Marcus Vinicius Faustini. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jul. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/as-muitas-redes-do-agitador-da-perifa-marcus-vinicius-faustini-5543960>>. Acesso em: 2013.

SOARES, Evelyn. Flash mob promove Batalha do Passinho em meio ao metrô do Rio. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 11 mar. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/flash-mob-promove-batalha-do-passinho-em-meio-ao-metro-do-rio-7805633>>. Acesso em: 2013.

PINHEIRO, Douglas Martins. Fazendo arte no viaduto: Considerações sobre o hip hop carioca. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 14., 2009, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: [s. n.], 2009.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho; STIGGER, Marcos Paulo. Dança de rua: opção pela dignidade e compromisso social. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 59-73, 2005.

RIBEIRO, William de Góes. “**Nós estamos aqui!**”: o hip hop e a construção de identidades: um espaço de produção de sentidos e leituras de mundo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ROCHA, Janaína; CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella. **Hip Hop**: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROTTA, Daltro Cardoso et al. Da produção estética à (re)construção urbana: tatuagens do hip-hop. **Revista da Educação Física/UEM**, Maringá, v. 13, n. 2 p. 97-104, 2. sem. 2002.

SAID, Camila do Carmo. **Minas da rima**: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007

SANTOS, Éderson Costa dos. **Um jeito masculino de dançar**: pensando a produção de masculinidades dos dançarinos. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

SCANDIUCCI, Guilherme. Cultura hip hop: um lugar psíquico para a juventude negro-descendente das periferias de São Paulo. **Imaginário**, São Paulo, v.12, n.12, jun. 2006.

SIMÕES, José Alberto. Viver (d)o hip hop: entre o amadorismo e a profissionalização. In: ALMEIDA, Maria Isabel; PAIS, José Machado (Org.). **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

SIQUEIRA, Cristiano Tierno de; OLIVEIRA, Maria Valdenez de. **Construção de saberes, criação de fazeres**: educação de jovens no hip hop de São Carlos. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.

SOTER, Sílvia. **A dança no Rio de Janeiro**: uma alternativa contra a exclusão. (Relatório final). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura/Programa de Bolsas RioArte, 2002.

SOUZA, Jussamara. Vozes da periferia. **Revista Movimentos Socioculturais**, n. esp., n. 4, 2007.

STOPPA, Edmur Antonio. **“Tá ligado mano”**: o hip-hop como lazer e busca da cidadania. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SUNEGA, Fernanda Alves. Movimento hip hop e os meios de comunicação: reprodução ou resistência? **Unirevista**, v. 1, n. 3, jul. 2006.

TAVARES, Breitner. A geração hip hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. **Revista Sociedade e Estado**, v. 25, n. 2, 2010.

VARGAS, Soyane. Diferentes linguagens na educação física: projeto hip hop na escola. Relato de experiência. **EFDeportes**: Revista Digital, Buenos Aires, ano 10, n.90, nov. 2005.

VENTURA, Tereza. Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. **Análise Social**, Lisboa, v. 49, n. 192, p. 605-634, 2009.

VIANNA, Hermano. O Atlântico negro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1411199904.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2011.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

VIANNA, Luiz Fernando. Dança do passinho do menor cresce no funk e se profissionaliza. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 7 fev. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/danca-do-passinho-do-menor-cresce-no-funk-se-profissionaliza-3885854>>. Acesso em: 2013.

VIANNA, Luiz Fernando. Jovens de comunidades do Rio formam uma nova geração de produtores culturais. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 11 mar. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/jovens-de-comunidades-do-rio-formam-uma-nova-geracao-de-produtores-culturais-4279098>>. Acesso em: 2013.

VIANNA, Luiz Fernando. Julio Ludemir lança livro ‘Psico’ oito anos após romance polêmico. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 11 mar. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/julio-ludemir-lanca-livro-psico-oito-anos-apos-romance-polemico-4279980>>. Acesso em: 2013.

VIANNA, Luiz Fernando. Marcus Vinícius Faustini mostrará 'passinho do menor' para Pierre Lévy na sexta-feira. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 23 ago. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marcus-vinicius-faustini-mostrara-passinho-do->

menor-para-pierre-levy-na-sexta-feira-2687527#ixzz1VrN7ZKWK>. Acesso em: 2013.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 216, jan./abr. 2005.

WELLER, Wivian. O Hip Hop como possibilidade de inclusão e de enfrentamento da discriminação e da segregação na periferia de São Paulo. **Caderno CRH**, Salvador, v. 17, n. 40, p. 103-116, jan./abr. 2004.

WELLER, Wivian. **Minha voz é tudo que tenho**: manifestações juvenis em Berlim e em São Paulo. Belo Horizonte: UFMG, 2011.