



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Kath Pacheco Batista Lousada

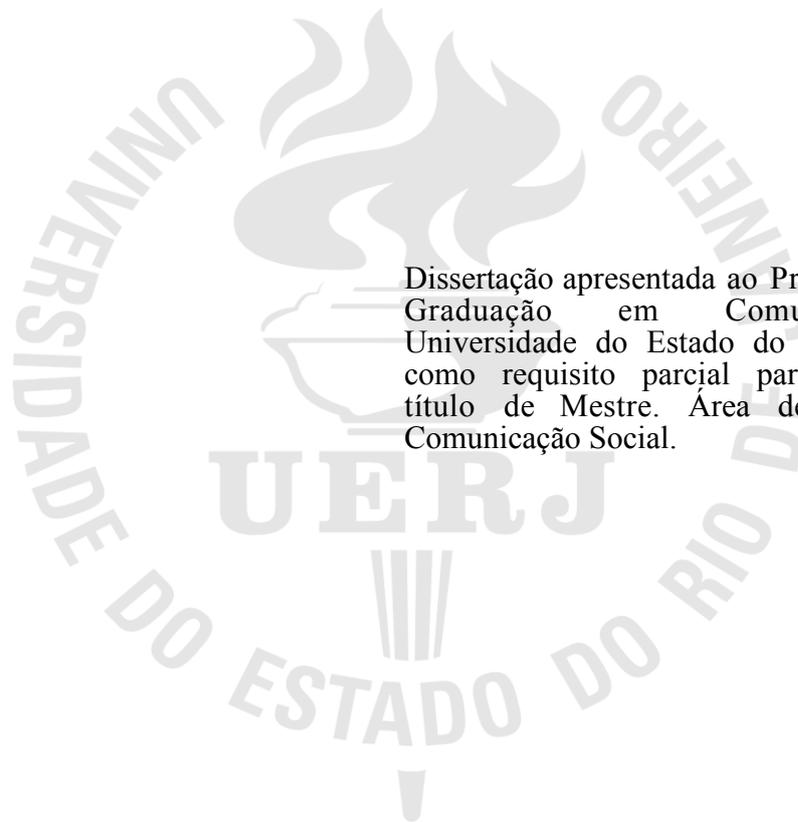
Corpo em festa:

Juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas

Rio de Janeiro
2014

Kath Pacheco Batista Lousada

**Corpo em festa:
Juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas**



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientadora: Prof^ª Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira

Rio de Janeiro

2014

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

L892 Lousada, Kath Pacheco Batista.
Corpo em festa: juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas / Kath Pacheco Batista Lousada. – 2014.
114 f.

Orientadora: Denise da Costa Oliveira Siqueira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Corpo – Teses. 2. Jovens – Conduta – Teses. 3. Identidade de gênero – Teses. 4. Bailes – Teses. I. Siqueira, Denise da Costa Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. IV. Título.

es CDU 394.46-053.6

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

Assinatura

Data

Kath Pacheco Batista Lousada

**Corpo em festa:
Juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Comunicação Social.

Avaliada em 20 de fevereiro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira (Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof.^a Dra. Cíntia SanMartin Fernandes
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof.^a Dra. Andréa Bergallo Snizek
Departamento de Artes e Humanidades - UFV

Rio de Janeiro
2014

DEDICATÓRIA

Para meus filhos, Daniel e Olívia, minhas maiores conquistas e realizações.

AGRADECIMENTOS

Disse o poeta: *tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas*. A frase de Antoine Saint Exupéry imortalizada no romance O pequeno príncipe reflete, para mim, uma verdade inquietante.

O início da "jornada" mestrado foi cheio de força e desafios. A notícia de aprovação no PPGCOM chegou uma semana antes de outra, ainda mais sublime: Olívia estava a caminho. Diante de dois presentes tão desejados, a única opção foi "embarcar" no mestrado, grávida!

Como nenhuma conquista se faz sozinha, nesta caminhada algumas pessoas foram essenciais para que eu pudesse chegar até esta página.

Por isto, meu agradecimento aos meus filhos por toda cor e alegria que somente eles proporcionam aos meus dias. Inclusive naqueles em que eu mais precisava estudar e ficava dividida entre o computador e as incontáveis interrupções...

Ao meu marido, por estar sempre ao meu lado em amor e paciência!

À minha mãe por dedicar finais de semana aos cuidados dos netinhos para que eu pudesse avançar, e à Tássia, Eduarda e ao Carlos por colaborar.

Em especial ao Luiz Bressan Filho, meu principal incentivador. Do início ao fim do mestrado, obrigada pelas palavras de apoio e amizade, pelas leituras dos meus textos e por me ofertar tantos livros para a pesquisa.

À querida orientadora Denise, pela paciência, generosidade e compreensão diante de todos os percalços.

E, sobretudo, minha mais sincera gratidão a Deus, pois nenhuma destas pessoas essenciais estaria em meu caminho se fosse o Seu cuidado e amor.

Eu, a sabedoria, habito com a prudência, e acho o conhecimento dos conselhos.

Provérbios 8:12

RESUMO

LOUSADA, Kath Pacheco Batista. *Corpo em festa: juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente pesquisa consiste em um estudo da representação do corpo jovem a partir de dois bailes: o baile coletivo de debutantes promovido pela Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) para as moradoras de algumas comunidades cariocas, e o baile do passinho, vertente do funk carioca, que atrai os meninos das comunidades e ressignifica seu papel social dentro das favelas onde vivem. O recorte para o estudo parte, inicialmente, de questões de gênero atribuídas a ambos os bailes. O fim dos bailes funk no processo de pacificação das favelas tem desdobramentos significativos na rotina dos jovens. De um lado, a reivindicação das jovens deu origem ao baile coletivo de debutantes como estratégia de aproximação da polícia com o público feminino; por outro, levou o “passinho” para as *lan houses* e fez dos cômodos das casas cenário para a gravação de vídeos e a sua divulgação e compartilhamento em rede. O objetivo do trabalho é observar nos jovens que participam dos bailes supracitados a maneira pela qual seus corpos são “adequados” para tais festas e quais os aspectos que influenciam e afetam a construção da identidade juvenil. A estratégia metodológica desenvolvida contemplou a pesquisa documental disponível em mídia impressa e digital sobre os bailes e suas danças, a realização de entrevistas abertas e semi-estruturadas, a observação dos jovens participantes nos bailes, e a pesquisa bibliográfica para embasamento teórico - sendo considerado o referencial sócio-antropológico de David Le Breton, Michel Maffesoli, Roberto DaMatta e Hermano Vianna, a sociologia de Émile Durkheim e Marcel Mauss, os estudos culturais de Raymond Williams, Peter Burke, Néstor Garcia Canclini e Stuart Hall, além das pesquisas em comunicação de Denise Siqueira e Christine Greiner. Para a presente pesquisa as projeções no corpo impelem um olhar crítico e o analisar das referências que circundam os jovens moradores das comunidades cariocas. Desta forma, questionar as representações do corpo em festa move este estudo.

Palavras-chave: Corpo. Juventude. Baile. Gênero. Identidade.

ABSTRACT

LOUSADA, Kath Pacheco Batista. *Body in party: youth, sociability and production of meanings in Rio dances*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This research is a study of the representation of young body from the perspective of two dances: the collective debutante ball sponsored by the Police Pacification Units (UPP) to the residents of Rio's communities, and the "passinho" dance, strand funk, which attracts boys from the communities and reframes their social role within the slums where they live. The cutout for the study initially part of the issue of gender assigned to both dances. The end of the funk parties during the peace process of the slums have significant ramifications in the routine of the young people in their community. On one side there was the subject of the claim giving rise to the collective debutant ball as police approach the female audience strategy; on the other one, took the "passinho" to the lan houses and homemade videos were composed to their dissemination and sharing network. The objective is to see young people participating in the dances above the way their bodies are shaped and what aspects influence and affect the formation of youth's identity. The developed methodological strategy included the documentary research available in print and digital media on the balls and dances, holding open and semi-structured interviews, observation of the young participants in the dances, and the theoretical basis for bibliographic research - is considered the benchmark socio-anthropological David Le Breton, Michel Maffesoli, Roberto DaMatta and Hermano Vianna, sociology of Emile Durkheim and Marcel Mauss, cultural studies, Raymond Williams, Peter Burke, Néstor García Canclini and Stuart Hall, in addition to research in communication Denise Siqueira and Christine Greiner. In this research the projections in the body impel a critical view and analyze the references that surround the young residents of Rio's communities. Thus, questioning the representations of the body in party moves this study.

Keywords: Body. Youth. Ball. Gender. Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fluxo do capítulo.....	39
Figura 2 - Redação.....	60
Figura 3 - A preparação.....	61
Figura 4 - A chegada.....	62
Figura 5 - Ensaio das debutantes.....	71
Figura 6 - O dia do baile.....	72
Figura 7 - Celebidades promovem o passinho.....	85
Figura 8 - Celebidades promovem o passinho.....	86
Figura 9 - Batalha dos barbeiros.....	88
Figura 10 - Os dançarinos selecionados.....	89
Figura 11 - Passo moderno.....	96
Figura 12 - Meninos do passinho.....	97
Figura 13 - Funk no baile de debutantes.....	109

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	METODOLOGIA	14
2	FESTA COMO FATO SOCIAL: CULTURAS E REPRESENTAÇÕES	20
2.1	Princípios ativos da festa	25
2.1.1	<u>A dança na festa</u>	29
2.2	O espaço da juventude	31
3	CORPO COMO MEIO DE PROJEÇÕES DE GÊNERO E JUVENTUDE	40
3.1	O fascínio de Apolo	44
3.2	Corpo homem, corpo mulher: representações de gênero	45
3.3	Performance como linguagem e identidade	48
3.4	Corpo e mídia: relações da contemporaneidade	51
4	CORPO E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NOS BAILES DE DEBUTANTES E DO PASSINHO/FUNK	55
4.1	O baile coletivo de debutante	58
4.1.1	<u>Categorias de análise: gênero, dança, ritual, corpo e imagem</u>	63
4.2	O baile do passinho/funk	84
4.2.1	<u>Categorias de análise: gênero, dança, moda, identidade, mídia e tecnologia</u>	93
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
	REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Imagens, gestos, movimentos, sentidos. No corpo habitam múltiplas possibilidades de expressão e de comunicação. O corpo como "tela de projeção" de valores estéticos e culturais é passível de ser analisado sob diferentes perspectivas. O longo alcance do corpo suscita a sua investigação junto aos estudos da cultura, da arte, da história, da política, do acesso às novas tecnologias e pode ir muito além. Constitui-se ainda em fonte de conhecimento para os estudos da comunicação e demais áreas do saber.

Pensar o corpo, portanto, significa confrontar-se com um sujeito/objeto que assume simultaneamente diferentes trajetórias, em que a multiplicidade de significações remete a diferentes olhares. Tais reflexões possibilitam compreender o corpo como um território, em que é impossível definir o limite, já que este se modifica constantemente à medida em que se tenta apreendê-lo. É, no entanto, propriamente essa riqueza que faz do corpo um sujeito e objeto privilegiado de investimento simbólico. David Le Breton afirma que um mundo imaginário se interpõe entre as mímicas e os movimentos do corpo, dando espessura à vida social e completando a cena com significados próprios ao espectador (BRETON, 2009, p.43). O corpo personifica e torna presente o sujeito no mundo. É um suporte sensível que se articula com diferentes códigos, processando continuamente uma série de significantes, que, por sua vez, processam significações.

Nesta pesquisa, considerando que é no corpo que se materializam as efervescências coletivas, pois "coloca em relação, ao mesmo tempo, a individualidade e sua posição no mundo da cultura, experienciada como vivência em grupo, mantendo um constante diálogo entre a dimensão consciente e a simbólica" (TEIXEIRA, 2012, p. 255), o objetivo é observar nos jovens que participam do baile coletivo de debutantes das UPPs e do baile do passinho a maneira pela qual seus corpos são "adequados" para tais festas e quais os aspectos influenciam e afetam a construção da identidade juvenil.

Nesta proposta de leitura do corpo jovem nos bailes supracitados reflete-se sobre as possíveis representações reveladas por meio da dança, dos gestos, da interação com o outro, bem como as influências exercidas no jovem pelo uso das tecnologias da informação e comunicação e pela exposição à mídia.

O recorte para o estudo parte, inicialmente, de questões de gênero atribuídas às duas festas selecionadas para análise. O baile coletivo de debutantes promovido nas comunidades pacificadas do Rio de Janeiro pela UPP Social encontra no público feminino seu objeto de desejo e fantasia. O baile do passinho, vertente dos bailes funk cariocas tem no *Youtube* e no *Facebook* seu principal veículo de disseminação e obtém a adesão majoritária do público masculino – ainda que conte com a participação de meninas, a expressão da dança é originalmente dos rapazes das comunidades.

A pesquisa identifica como ponto de interseção dos dois eventos o baile funk: o baile de debutantes é uma realização das UPPs como tentativa de “compensação” pela proibição dos bailes funk nas comunidades após a pacificação; e a irreverência do passinho, que nasceu dos bailes funk, protagoniza um baile próprio. O corpo em movimento, na execução das danças que acontecem nestes ambientes traz à tona representações de gênero e revela identidades na apresentação dos grupos jovens.

Considera-se a relevância que a mídia opera no meio social dos grupos que vai desde a celebração do sujeito à sua propensa objetificação dos corpos: o desejo e a ostentação do ser princesa perante um grupo - isto se entende por uma necessidade de ser reconhecida, vista, valorizada, desejada; e ao dançarino do passinho a projeção social - ser objeto de identificação para seus pares, um modelo, despertando o interesse do outro e ressignificando seu papel social nas comunidades onde vive, na conquista de espaço e visibilidade.

Ainda que nesta análise os jovens praticantes do passinho sejam moradores das chamadas comunidades pacificadas, onde há uma tentativa de proibir os bailes funk, reduzindo as realizações de grandes encontros de jovens para dançar, o passinho encontra no Youtube um espaço de propagação e compartilhamento de maior alcance que um baile poderia promover. Nos apertados cômodos de suas casas, até mesmo nos banheiros, os “meninos do passinho” registram suas danças e as publicam na página de vídeo onde rapidamente são alçados ao estrelato – perante os adeptos da dança -, a incontáveis outros olhares de jovens que buscam referências, acompanham os movimentos, captam os gestos e re-alimentam o site com novas coreografias. Em 2011, o evento a Batalha do Passinho, idealizado por Rafael Soares, ganhou maiores proporções, atraiu mídia espontânea e desencadeou um processo de saída do território físico das comunidades - pois já operava nas redes sociais.

Quanto ao baile de debutantes, ainda que em um primeiro momento as festas atuais possam aparentar um "esvaziamento" do sentido histórico do baile que é apresentar a jovem à sociedade, marcando a passagem da infância para a juventude, um olhar mais atento identifica que o baile de debutantes atualiza - moderniza - a ação de exposição perante o outro - a sociedade - em um ambiente de "sonho e fantasia" onde as jovens são o centro de todas as atenções - fator que para as próprias debutantes é o ponto central da festa. Para serem apresentadas à sociedade nos tempos modernos, as festas transformaram-se em megaeventos de pura ostentação. Ao menos entre os grupos sociais de poder aquisitivo médio e alto, não são poucas as famílias que optam por bancar uma comemoração de grande porte a custos elevadíssimos. Diante da impossibilidade de custear uma festa de tais proporções, as debutantes do baile coletivo vislumbram a possibilidade de se tornarem "princesas" por um dia no projeto da UPP.

Destaca-se aqui, o papel do imaginário na construção de identidades, considerando as dimensões sensíveis ou afetivas vivenciadas ou experimentadas pelos jovens dos bailes analisados. Neste sentido, e no dizer de Pesavento (2006), o imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que o vivenciam.

Neste cenário, a questão que move o desenvolvimento desta pesquisa parte do interesse pessoal em refletir sobre a dança e a desenvoltura dos corpos jovens em festa a partir de um olhar com consciência técnica - apreendido pela experiência profissional em dança - somado à formação em comunicação. A interdisciplinaridade possibilita a expansão do mapeamento do objeto de estudo, complementando ou suplementando a formulação de um saber crítico-reflexivo.

Desta forma, o embasamento teórico partiu de uma busca da compreensão dos fenômenos culturais na juventude contemporânea, especialmente aqueles vivenciados nas comunidades cariocas por jovens, por meio de referencial teórico de pensadores da comunicação - como Denise Siqueira, Christine Greiner e Muniz Sodré -, da antropologia - David Le Breton, Roberto DaMatta e Hermano Vianna -, da sociologia - Émile Durkheim, Marcel Mauss, Michel Maffesoli e Richard Sennett -, dos estudos culturais - Peter Burke, Raymond Williams, Néstor Garcia Canclini e Stuart Hall - além de autores do campo da história e da geografia como Sandra Pesavento e Milton Santos respectivamente.

Para responder às indagações como "Quais modificações a dança produz e revela no corpo dos jovens?" e "Quais representações o corpo em festa suscita?", este estudo se apresenta em três capítulos, sendo o primeiro dedicado a compreender o sentido de festa, observando as representações e imagens materiais e mentais que a envolvem; o segundo, propõe estabelecer uma relação do corpo - ambientado no baile - com a juventude, o gênero, a identidade, a performance e as técnicas corporais, encadeando os temas a partir de percepções sobre a construção social da identidade juvenil; e por fim, no terceiro capítulo, a análise da pesquisa empírica com base nos conceitos identificados e trabalhados nos capítulos anteriores.

1 METODOLOGIA

Reaprender a olhar para a imagem é, assim, tarefa importante para o pesquisador que queira debruçar-se sobre os fenômenos contemporâneos. Porém, a imagem não é una, é múltipla e facetada. Ela não é refém de uma classe social, de um credo, de apenas um grupo. Ela está presente em tudo e em todos. Nós somos também imagem. Nós somos responsáveis pela construção e desconstrução dos sentidos das imagens que estão aí presentes na vida social. Por intermédio delas é que nos apresentamos, nos comunicamos, nos reconhecemos, nos tribalizamos

Fernandes, 2008.

A pesquisa *Corpo em festa: juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas* considerou como hipótese que nas festas os jovens assumem uma identidade de acordo com o contexto do evento social e do seu grupo de afinidade social. A proposta inicial é concebida na ideia de que o "território" determina o "estar e o ser", além de considerar o território como o próprio corpo, um lugar de convergência de identidades onde não há fronteiras predeterminadas.

A festa como ambiente de encontro e celebração permite, em certa medida, uma liberdade de atitude e de expressão das emoções. A pesquisa também ponderou a possibilidade de materialização de uma identidade imaginária, pertinente ao universo jovem, diante da participação nos bailes.

Como método de pesquisa, além de observar a construção dos corpos e do imaginário do grupo de jovens que participam dos bailes selecionados, recorreu-se à observação, à realização de entrevistas qualitativas semi-estruturadas e entrevistas abertas (MINAYO, 1994) e à discussão sobre o material coletado a partir do referencial teórico adotado.

Em um primeiro momento, o estudo seria realizado apenas junto às 36 jovens moradoras de comunidades pacificadas no Rio de Janeiro que participaram do baile coletivo de debutantes de 2013, uma ação do Governo do Estado do Rio de Janeiro em parceria com a Secretaria de Estado de Segurança e da Coordenadoria de Polícia Pacificadora (CPP) para comemorar os cinco anos de pacificação. Para dar início à conceituação, foram coletados dados e informações das edições anteriores do baile coletivo, em especial as três realizações da UPP Providência nos anos de 2011 e 2012, uma vez que a iniciativa surgiu na localidade por parte do então comandante da UPP local, Capitão Glauco Schorcht. Tais registros foram encontrados em reportagens veiculadas em jornais, blogs e vídeos postados no Youtube.

Realizou-se uma entrevista com o idealizador do baile, o Capitão Glauco, na UPP Providência em agosto de 2013. No mês anterior, em julho, um encontro com nove jovens moradoras das comunidades Pavão-Pavãozinho, Babilônia e Chapéu Mangueira no morro Santa Marta possibilitou conhecer a opinião das jovens sobre o baile coletivo de debutantes e sobre a participação do policial como "príncipe", ainda que nenhuma delas tenha participado do projeto da UPP. Sete jovens emitiram sua opinião por escrito, a partir da pergunta "como é, foi ou seria uma festa de 15 anos ideal para você?".

Ao estabelecer contato com os responsáveis pela realização do baile coletivo de 2013 (CPP - Coordenadoria de Polícia Pacificadora) foi possível acompanhar os constantes reajustes de calendário e do cronograma do evento em razão das manifestações de rua ocorridas entre junho e outubro de 2013 no Rio de Janeiro. Diante das indefinições, e com o prazo para o desenvolvimento da pesquisa chegando ao fim, tratou-se de analisar detalhadamente os elementos apurados na coleta de dados via Internet e durante as entrevistas sobre as três edições do baile coletivo de debutantes da Providência realizados em 2011 e 2012. Os pontos analisados foram o discurso da Corporação (em vídeos - Blog da pacificação, nas entrevistas a veículos de comunicação e na entrevista realizada pessoalmente para esta pesquisa), o discurso das jovens debutantes (*idem*), o ritual e o significado do baile, as constantes referências às debutantes como "princesas" - o que leva a uma ampla discussão sobre questões de gênero e permite uma abordagem acerca do imaginário sobre a princesa -, o corpo da debutante e sua caracterização, o papel social e político da polícia, a experiência do policial como "príncipe" da debutante, as influências midiáticas na construção do ideal de beleza.

Para conhecer um pouco mais sobre a dinâmica das festas de 15 anos na atualidade, entrevistou-se por telefone um cerimonialista do Rio de Janeiro, o profissional Flávio Taveiros. Durante o período da pesquisa, acompanhou-se nas redes sociais, páginas com debates e pesquisas de opinião sobre as celebrações de debutante. Observou-se nos diversos sites que traziam informações sobre as festas de 15 anos uma repetição de textos com poucas variações. Não foram identificados estudos acadêmicos que trouxessem dados sobre o cerimonial dos bailes.

Ainda que os elementos de análise do baile de debutantes tenham proporcionado uma leitura sob diversos aspectos, o evento como manifestação do desejo feminino, de sonho e fantasia, provocou a busca por um objeto de pesquisa complementar, em especial voltado para o gênero masculino. Neste recorte, identificou-se a dança do passinho, em meio a Batalha do

Passinho, estilo nascido nas comunidades cariocas onde adolescentes e jovens (crianças também participam) se expressam por meio de passos de dança improvisados com referências a estilos de dança diversos. Sua prática é principalmente masculina.

O interesse pelo tema levou a pesquisadora, em maio de 2013, ao PROJAC (centro de produções da Rede Globo em Jacarepaguá) para assistir, dos bastidores, à gravação da final da Batalha do Passinho no programa Caldeirão do Huck. O propósito da ida ao local era observar se havia algum tipo de “maquiagem” ou produção da dança para o programa, além de conhecer pessoalmente os dançarinos. Na ocasião, estabeleceu-se contato com Rafael Soares - músico e idealizador da Batalha do Passinho - que veio a ser a principal fonte de informação sobre o passinho e depois sobre o baile do passinho e o grupo de dança Dream Team do passinho. Ao longo do ano de 2013, foram diversos os contatos por e-mail, ao telefone e pessoalmente para apurar informações sobre a dança, sua origem, neologismos provenientes das comunidades entre os que dançam o passinho, a moda que se pratica, a música, o patrocínio da Coca-Cola, a participação do diretor e roteirista da Globo, Rafael Dragaud na seleção dos dançarinos para serem contratados, sobre os dançarinos do Dream Team - que ele próprio integra como diretor musical e cantor - o clipe do passinho, a relação com a mídia, as influências da tecnologia na divulgação do passinho, e, por fim, o próprio baile do passinho.

Dentre o resgate de informações disponíveis na Internet, identificou-se a primeira participação do passinho na TV ocorrida no programa TV Xuxa em 22 de outubro de 2011. No ano seguinte o programa Esquenta da mesma emissora recebeu um grupo de dançarinos do passinho. Mas foi após a última edição da Batalha do Passinho, em 2013, que a dança conquistou significativo espaço na mídia nacional, expressiva cobertura local (Rio de Janeiro), e eventual exposição internacional¹. Alguns dançarinos participaram da cerimônia de abertura dos Jogos Paraolímpicos, em Londres, da programação paralela do Rock in Rio, e, recentemente, o grupo Dream Team do passinho integrou a programação do palco principal do show de Réveillon em Copacabana.

¹ Identificaram-se algumas reportagens na mídia internacional, como em um site de Angola, que faz referência à influência do kuduro no passinho (<http://www.angonoticias.com/Artigos/item/40572/passinho-a-mistura-do-funk-carioca-com-kuduro-de-angola>); outro do Yahoo espanhol remetendo ao novo baile brasileiro (<http://news.yahoo.com/fotogaler-passinho-el-nuevo-baile-brasile-o-133714182.html>); e outra extensa reportagem em uma página norte americana que destaca os aspectos sócias do passinho (<http://www.redbullmusicacademy.com/magazine/passinho-feature>) . Acesso em setembro de 2013.

Como elemento documental da pesquisa, recorreu-se algumas vezes ao documentário sobre o universo do passinho *Da cabeça aos pés* dirigido pela jornalista Reneé Castelo Branco para o canal Globo News. Os registros audiovisuais contemplam o estilo de vida de alguns participantes e revelam a forma como se organizam e constroem a identidade do passinho. Também assistiu-se ao longa de Emilio Domingues, a Batalha do Passinho - o filme, quando em exibição no Festival do Rio 2013.

Durante o primeiro baile do passinho realizado em 16 de novembro de 2013 na quadra da Acadêmicos da Rocinha foram entrevistados os seis dançarinos que formam o grupo Dream Team do passinho. Em entrevista aberta, algumas das perguntas foram "o que mudou para vocês ter um contrato de patrocínio?"; "Alguma coisa mudou após as aulas de dança com uma bailarina?"; "Vocês se machucavam durante a dança?"; "Além do ballet, que outros estilos de dança vocês já experimentaram e aproveitaram?". Também foi entrevistada a coreógrafa do grupo, a bailarina Cris Amadeo (dançou com Deborah Colker). A conversa abordou a forma como Cris colaborava com os jovens dançarinos organizando o grupo e o processo de construção e preparação para as coreografias e as técnicas de movimentação empregadas.

De volta ao baile de debutantes, em 06 de dezembro de 2013, a pesquisadora recebeu um e-mail comunicando que o baile coletivo em comemoração aos cinco anos de pacificação seria realizado em 19 de dezembro. Com autorização para acompanhar o curto processo de preparação, em 13 de dezembro aconteceu o único ensaio que reuniu as 36 debutantes e os seus respectivos pares para a valsa, policiais das Unidades de Polícia Pacificadora da região em que são moradoras. Além de entrevistar algumas jovens e alguns policiais, foi possível contribuir com algumas orientações acerca da dança na valsa. No dia 14 de dezembro, sábado, as jovens foram a uma loja de aluguel de roupas para a prova do vestido. Observou-se a reação das futuras debutantes quanto a ansiedade, expectativa e algumas frustrações quanto a cor dos vestidos disponíveis na loja, bem como o olhar atento das mães e/ou responsáveis que acompanharam as jovens. Em 19 de dezembro, quinta-feira, data do baile, não foi possível estar presente no local onde as jovens foram produzidas. No entanto, na noite de gala, durante a espera pela chegada das jovens, ouviu-se o relato do cinegrafista Lauro Sobral que acompanhou ao longo do dia a agenda das debutantes.

Ao longo do processo da pesquisa empírica, na medida em que os dados observados eram detalhados para a análise principalmente com o referencial teórico de David Le Breton para o

estudo do corpo, especialmente a obra *Antropologia das emoções* (2006); Michel Maffesoli e Sandra Pesavento conceituando o imaginário, ainda Maffesoli em *O tempo das tribos* (1998); Roberto DaMatta em *Carnaval, malandros e heróis* (1983) e Jean Duvignaud em *Festas e civilizações* (1983) para a abordagem de ritual e festas; Hermano Vianna para os dados da história do funk carioca; Judith Hanna, na obra *Dança, sexo e gênero* (1999); as considerações acerca da juventude tiveram como base os estudos do pesquisador José Machado Pais (2006); sobre corpo e comunicação, a pesquisadora Denise Siqueira. A busca por proporcionar um diálogo entre as áreas do saber, relacionando-as entre si, é um ensaio para tentar compreender alguns aspectos da cultura jovem que se expressa no corpo e na produção de sentidos na contemporaneidade.

Neste propósito, a metodologia contemplou a pesquisa bibliográfica de autores da antropologia, sociologia, história cultural e da comunicação - conforme apresentado anteriormente - além de levantar documentos em mídia impressa e digital a fim de substanciar os argumentos de análise. A adoção de entrevistas abertas mostrou-se pertinente para ampliar o entendimento e a percepção dos elementos e temas estudados.

Em busca de identificar as possíveis modificações que a dança produz e revela no corpo dos jovens que participam dos bailes analisados, são objetivos gerais desta pesquisa observar o sentido da festa, o local onde os jovens se reúnem para celebrar e (com)partilhar emoções, analisar as técnicas corporais apreendidas frente as novas demandas da contemporaneidade, assim como considerar o contexto social, econômico e cultural dos jovens que participam da análise deste estudo.

Os objetivos específicos são observar nos seis dançarinos do passinho e nas debutantes do baile coletivo a maneira pela qual seus corpos são "adequados" para tais festas e quais os aspectos que influenciam e afetam a construção da identidade juvenil; abordar a relevância da expressão corporal no universo jovem e analisar a dança praticada nas festas considerando questões de gênero como determinantes culturais dos papéis sociais.

A pesquisa *Corpo em festa: juventude, sociabilidade e produção de sentidos* justifica-se na medida em que considera o corpo como fato social, que reflete valores culturais e estéticos de uma sociedade em seu momento histórico. Concorde-se com DaMatta ao afirmar que "o rito nos coloca um problema de contrastes; daí a necessidade absoluta de estudar o mundo social tomando como ponto de partida as relações entre seus momentos mais importantes: o mundo cotidiano e as

festas; a rotina e o ritual; a vida e o sonho; a personagem real e a paradigmática." (DA MATTA, 1983, p. 36)

Para Travancas (2011, p.100), na sociedade complexa contemporânea, a tradicional prática da antropologia de "mergulhar na cultura do outro" - normalmente sociedades distintas e distantes do pesquisador - cede espaço para a proximidade, para os centros urbanos, bairros e habitantes locais. Assim, o pesquisador deve encontrar uma nova forma de olhar a sua cultura, se deslocar e encará-la com certo "estranhamento" em busca de significados. Mais particularmente do significado do mundo da comunicação de massa e da indústria cultural com tudo que lhe envolve e diz respeito. Neste sentido, Milton Santos afirma:

Ora, o contexto é sempre mutável. Por isso, a cada dia se inventam novas formas de analisar o passado e o presente. Cada explicação é sempre a crítica da explicação precedente. Como para os demais aspectos da totalidade, uma teoria do espaço que deseje ser válida deve levar em conta que a realidade se renova cotidianamente. Conseqüentemente, devemos nos apresentar com novas interpretações para fenômenos que aparentemente são os mesmos. (SANTOS, 1988, p.14)

Observar, participar. O tema da pesquisa *Corpo em festa: juventude, sociabilidade e produção de sentidos* é dinâmico e pretende dialogar com o referencial teórico dos autores utilizados. Entretanto, vivenciar a teoria a fim de contribuir com outro olhar, com uma nova experiência, os fenômenos sociais que se definem em linguagens, tradições, valores, condutas produção de sentidos é um desafio para pensar o corpo em termos de comunicação.

2 FESTA COMO FATO SOCIAL: CULTURA E REPRESENTAÇÕES

La iglesia dice: El cuerpo es una culpa.
La ciencia dice: El cuerpo es una máquina.
La publicidad dice: El cuerpo es un negocio.
El cuerpo dice: Yo soy una fiesta.
Ventana sobre el cuerpo. Eduardo Galeano

Festa é um momento de encontro com pessoas que partilham afinidades em um ambiente onde coexistem diversas identidades para a realização do lazer, do entretenimento e da celebração. É um ato coletivo que pressupõe não apenas a presença de um grupo, mas a sua participação - ponto fundamental sociológico, antropológico e histórico da festa. Também essencial na sua caracterização é o tempo/instante dedicado a estar na festa representar uma ruptura no tempo engajado nas obrigações sociais, visando dar mais sentido à vida de quem celebra. Este argumento propõe pensar que as atribuições de festa e divertimento estão carregadas de simbologias e representações, não sendo, portanto, destituídas de conteúdo. Além disto, considera-se que o corpo presente nestes encontros sociais é “adequado” para tal ação, implicando a reflexão sobre questões acerca de cultura, identidade, corpo e representação.

Cada sociedade desenvolve suas festas como um ato que emerge de suas necessidades e que se realiza, a cada momento, com funções específicas, pressupondo a sua constante transformação. Neste sentido, compreender a festa requer observar as representações e imagens materiais e mentais que a envolvem. É sob este aspecto que este capítulo se detém.

Na pesquisa por referências teóricas sobre festas, observou-se serem escassas as abordagens que não as associadas a estudos folclóricos, a etnografias, e aos rituais religiosos. Ao escrever, em 1987, *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*, Hermano Vianna denuncia a carência de estudos sobre as relações entre a festa e a antropologia, apesar de existir inúmeros debates sobre o tema. As reflexões de Durkheim na obra *As formas elementares da vida religiosa* (1912), constituem a base para os estudos que abordam a festa. O assunto surge nos últimos capítulos desse livro como um exemplo para se entender algumas características importantes da celebração religiosa: segundo Durkheim, são "flutuantes" os limites que separam

os ritos representativos das recreações coletivas e os do "elemento recreativo e estético" (DURKHEIM, 1968, p.542-544). Sobre tal proposição afirma:

toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. (...) Pode-se observar, também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital etc. Enfatiza-se frequentemente que as festas populares conduzem ao excesso, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito. Existem igualmente cerimônias religiosas que determinam como necessidade violar as regras ordinariamente mais respeitadas. Não é, certamente, que não seja possível diferenciar as duas formas de atividade pública. O simples divertimento, (...) não tem um objeto sério, enquanto que, no seu conjunto, uma cerimônia ritual tem sempre uma finalidade grave. Mas é preciso observar que talvez não exista divertimento onde a vida séria não tenha qualquer eco. No fundo a diferença está mais na proporção desigual segundo a qual esses dois elementos estão combinados. (DURKHEIM, 1968, p.547-548)

A longa citação faz-se necessária para apontar quais são, para Durkheim - e muitos outros autores que se apoiaram em suas reflexões -, as principais características de festa, que são a *superação das distâncias entre os indivíduos; a produção de um estado de efervescência coletiva; e a transgressão das normas sociais*. No divertimento em grupo, como na religião, em certa medida, o indivíduo deixa de existir e passa a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões cometidas, são reafirmadas as crenças grupais e as regras que tornam possível a vida em sociedade. Diz Durkheim (1968, p.536), então, que "o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais".

O tempo dedicado ao trabalho e à monotonia do cotidiano faz com que a consciência do coletivo perca as forças. Por este motivo, são imprescindíveis tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos para reavivar os laços sociais, que correm sempre o perigo de se desfazer. Isto aproxima-se ao que DaMatta (1997) conceitua como sendo o social: um espécie de miolo entre o estímulo e a resposta, entre a natureza e o grupo, entre o grupo e a pessoa. O social é um plano onde a consciência se pode realizar, já que "tomar consciência" é, fundamentalmente, focar a atenção sobre um elemento (DAMATTA, 1997, p. 34). A festa passa a ser considerada, portanto, como um "escape" da vida imposta pela sociedade, renovando a disponibilidade do indivíduo perante os compromissos sociais. Durkheim aponta ainda que há um conflito entre as

exigências da "vida séria" - como as obrigações, responsabilidades e restrições - e a própria natureza humana gerada pela festa.

Isto porque, dentro da perspectiva de divertimento atribuída à festa, este é o momento em que os indivíduos têm acesso a uma vida "menos tensa, mais livre", a um mundo onde "sua imaginação está mais à vontade" (DURKHEIM, 1968, p. 543-547). Sob este aspecto, cabe o argumento de "funcionalidade" deste tipo de lazer, pois como indica o pensador da sociologia, os laços sociais seriam renovados a partir de uma energia que emana nos encontros de diversão. Tal energia é promovida pela efervescência dos participantes da festa - um coletivo - a partir dos elementos presentes no contexto: música, dança, bebida, comidas específicas, comportamentos ritualizados, sensualidade, entre outros. As sensações em maior força, as energias vitais super excitadas, mudam as condições da atividade psíquica levando o coletivo a atingir o seu apogeu. O resultado, segundo Durkheim, é o indivíduo em contato direto com a fonte de energia social, na qual absorve o necessário para se manter sem revolta e muita contrariedade - até a próxima festa.

Esta relação é estabelecida por meio do corpo, pelo despertar sensorial que a realização do divertir provoca. Marcel Mauss (1974), em seu clássico estudo sobre as técnicas corporais, realiza uma das primeiras abordagens antropológicas a respeito do uso do corpo. Sobre o seu trabalho, Denise Siqueira (2006, p. 43 - 44) observa, ao escrever em *Corpo, comunicação e cultura – a dança contemporânea em cena*, que:

Na visão de Mauss, comportamentos, técnicas corporais e representações formam uma linguagem simbólica cultural e socialmente coerente. (...) O corpo é, portanto, um fato social, passível de ser lido de diferentes modos, de acordo com o grupo social e a cultura a qual pertença, e ao mesmo tempo 'é o primeiro e mais natural instrumento do homem'

As efervescências coletivas - apontadas por Durkheim - são materializadas no corpo que, em movimento, põe em jogo as técnicas de sensibilização e simbolização. O corpo coloca em relação, ao mesmo tempo, a individualidade e sua posição no mundo da cultura, experimentada como vivência em grupo, mantendo um constante diálogo entre a dimensão consciente e a simbólica.

O sociólogo francês Jean Duvignaud também buscou compreender o significado social da festa. Com observações mais incisivas e restritivas, considerou-a como um ato subversivo ao estabelecido socialmente, uma anarquia, que não se confina a uma cultura, mas perpassa todas elas como "um grande ato destruidor" (DUVIGNAUD, 1983, p. 212). De acordo com

Duvignaud, estaria na essência da festa a capacidade de despertar e animar os sentidos. Nela, o participante perde o domínio da percepção imergindo na dimensão do imaginário.

Tal dimensão de imaginário como proposto por Duvignaud pode ser entendida sob a perspectiva “subversiva”, se tomarmos como referência a análise do professor de Ciência da Educação na Universidade de Paris VIII, René Barbier, em artigo intitulado *Sobre o imaginário* (1994). O trabalho identifica na história do conceito imaginário uma distinção de três fases desde a antiguidade grega que são: uma fase de sucessão; uma fase de subversão; e uma fase contemporânea de autorização.

Assim, a fase de *sucessão* caracteriza-se pela atualização do pensamento racional e a potencialização da função imaginante do ser humano. Há um dualismo entre real e imaginário imposto pelo pensamento grego. De um lado, a sensação, a percepção, as condutas adaptadas à realidade, e de outro, a fantasia, o sonho, a fabulação, a arte. Um exclui o outro necessariamente. É nesta fase que se enquadra o rigor intelectual de Descartes, fundador do racionalismo moderno. Dentro da linha de sucessão filosófica grega, Descartes (1596-1650) considera a imaginação como aquilo de que o pensamento tem de afastar-se, pois nunca através de uma passagem pelo imaginário poderíamos apreender alguma coisa. A imaginação será separada da alma e ficará ligada aos órgãos corporais, restringindo-se então apenas ao plano dos sentidos. O caráter vacilante da imaginação está em sua ligação com aquilo que origina nossos erros, as sensações, como tato, olfato, visão. O conhecimento de mim mesmo, como coisa pensante, só será alcançado à medida que me apartar dessa reunião de membros que se chama corpo humano, ou seja, afastar-me das coisas que são “fingidas e inventadas pela imaginação”.

A seguinte fase é a da *subversão*. Caracterizada por uma atualização do imaginário e por uma potencialização do real/racional. Já entre os gregos a ambivalência era notável. Há uma espécie de impossibilidade de se desfazer do imaginário. Então, por que não reconhecer seu valor? Esta será a opção tomada pelo movimento romântico do século XIX: o imaginário torna-se o único real e a imaginação, o caminho da realização. Para que o real exista, é preciso fazer um desvio pelo imaginário, e a ruptura existe sempre entre o real e o imaginário. O sonho é valorizado, a imaginação reina. Mas a ambiguidade permanece: "oscila-se entre a esperança, após o desvio provisório, de uma reconciliação final do imaginário e do real, e a recusa definitiva de toda a realidade exterior para ouvir apenas as obscuras vozes interiores" (SAISON, apud RENE

BARBIER; 1994, p.18). Ainda, do ponto de vista social, o imaginário permanecerá potencialmente subversivo mantendo-se ao mesmo tempo oculto e voluntariamente ignorado.

O fim do século XX abre a *fase da autorização* marcada por um reequilíbrio da atualização e da potencialização dos polos do imaginário e do real/racional. Esta fase confirma a importância das duas primeiras fases de exclusão recíproca para poder chegar a esta terceira fase. O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1864-1962) foi seu pioneiro em uma época que não era ainda de “bom-tom” valorizar a poética do devaneio. Para Bachelard a função do irreal é psiquicamente tão útil quanto a função do real. Em sua linha segue outro precursor, Gilbert Durand, fundador do Centro de Pesquisa sobre o Imaginário (C.R.I.), em Grenoble, em 1966. Durand considera o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas diferentes modalidades da sua produção, pelo homo sapiens, declarando que o seu projeto consiste em estudar o modo como as imagens se produzem, como se transmitem, bem como a sua recepção. O imaginário implica, portanto, em um pluralismo das imagens e em uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes, a saber: ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio etc.

É por ela (pela imaginação) que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objetos que a divertem, como os sonhos e os delírios que a pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade (DURAND, 1984, p.37).

Observa-se, desta forma, que a imaginação enquanto função simbólica revela-se como um fator importante de equilíbrio psicossocial, como também exposto por Fernandes (2008) em artigo intitulado *Co(rpo)unicabilidade e sociabilidade: a imagem e a estética como vetores de comunicação-comunhão*, "a imagem liga os grupos de pessoas que compartilham do mesmo significado frente à vida. E ao ligar estas pessoas por uma razão que pode ser tanto emocional, como objetiva, espiritual, estética, ela cumpre um papel de me religar à vida em sociedade, de dinamizar o estar-junto antropológico" (FERNANDES, 2008).

Ainda nesta temática das três fases do imaginário por René Barbier, o autor aponta Castoriadis (1965) como o pensador que apresenta as melhores vias de acesso à plena realização da fase de autorização: o imaginário deve utilizar o simbólico não somente para se exprimir, mas para existir e, inversamente, o simbólico pressupõe a capacidade imaginativa. Ou seja, ver numa

coisa o que ela não é. Trata-se do deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações distintas de suas significações convencionais.

2.1 Princípios ativos da festa

De volta a J. Duvignaud, - que desenvolveu um rico trabalho explorando o imaginário da festa – a sua concepção reitera a *participação* como um elemento fundamental da festa dividindo e classificando-a em dois tipos: Festas de Participação e Festas de Representação. Será possível alocar nestas duas categorias estabelecidas pelo sociólogo as duas celebrações que são objeto desta pesquisa por constituírem o cenário para a performance e o movimento dos corpos juvenis: o baile coletivo de debutantes e o baile funk, especificamente o movimento do passinho, estilo de dança nascido do funk que já esboça seu baile próprio, o baile do passinho.

A categoria definida por Festas de Participação é, segundo Duvignaud, a que inclui cerimônias públicas das quais participa a comunidade. Os participantes são conscientes dos mitos² que ali são representados, assim como dos símbolos e dos rituais utilizados. A esta prática pertenceria, portanto, o baile funk/baile do passinho.

Na categoria das Festas de Representação, consideram-se aquelas que apresentam “atores” e “espectadores”. Os atores, que podem ser em número restrito, participam diretamente da festa organizada para os espectadores que, eles próprios, participam indiretamente do evento ao qual eles atribuem, entretanto, uma dada significação e pela qual são mais ou menos afetados. O elemento importante é que os participantes são em número limitado enquanto os espectadores são muito numerosos. Relevante destacar que os atores e espectadores são conscientes das “regras do jogo” - leiam-se ritos, cerimônias e símbolos -, mas que percebem o evento de modo diferente conforme o papel que lhes é atribuído. Aqui, estaria, portanto, o baile de debutantes.

Neste apanhado das "regras do jogo", o rito é um veículo básico na transformação de algo "natural" em algo "social", que quando realizado faz-se necessária uma forma qualquer de

² Segundo Roland Barthes, o mito é uma fala. É a linguagem que se transforma em mito, sendo, portanto, um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma forma. Pode ser oral, pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade. O mito não pode se definir por seu objeto nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação (BARTHES, 2013, p. 199-200).

dramatização. É por este meio que se toma consciência das coisas passando a vê-las como tendo sentido, como sendo sociais (DAMATTA, 1987, p. 34). DaMatta afirma ainda que é pela dramatização que o grupo individualiza algum fenômeno, podendo, assim, transformá-lo em instrumento capaz de individualizar a coletividade como um todo, dando-lhe identidade e singularidade. Sendo assim, portanto, o ritual, o cerimonial, a festividade modos para se realizar tal coisa (DAMATTA, 1987, p. 35).

Ainda que Duvignaud veja a festa com o potencial destruidor de todas as sociedades, as representações comemorativas (festas de representação) não possuem a mesma potência revolucionária e, ao contrário, reiteram o valor da vida social, pois são comemorações. A distinção que pôde ser estabelecida por Duvignaud entre Festas de Participação e Festas de Representação permite uma interessante leitura e apropriação dos bailes aqui estudados. O estudo do sociólogo decorre da evolução da festa no seio da sociedade, desde a Antiguidade até os nossos dias, o que significa pensar que uma vez que as sociedades se tornaram complexas e que as diferenças de classes e atividade econômica se manifestaram, o papel da festa foi modificado. O seu caráter de representação tornou-se mais evidente, e os grupos coletivos passaram a se representar uns para os outros.

Não se encerra, portanto, nestas duas categorias, o conceito de festa. Não se esgotam as possibilidades de apreensão do tema, uma vez que se trata de um fenômeno que perpassa todas as culturas, com sentidos diversos e com um fundamento comum a todas elas: o da mediação. A antropóloga Rita Amaral aponta, em *Festa à brasileira - significados do festejar no país que "não é sério"* (1998), que as festas brasileiras são consolidadas no período colonial, quando foi necessário estabelecer o contrato social brasileiro. As festas teriam o poder de mediar a natureza local e o instrumento cultural dos colonizadores, estabelecendo uma linguagem possível para o diálogo entre os muito diferentes. Estabelecer a comunicação entre as culturas foi a tarefa principal da festa no período colonial, ao mesmo tempo em que, através desta comunicação, exercitou e estabeleceu o contrato social brasileiro e o modelo de sociabilidade que é o de busca da semelhança dentro da diversidade.

Se considerada a sociedade como um "organismo vivo" sujeita a mudanças e a desdobramentos distintos, uma analogia poderia ser aplicada às festas, do mesmo modo que sua realidade transforma-se e desvela novos cursos a partir de manifestações coletivas. Além de ser um fenômeno social, a festa constitui um fundamento da comunicação, podendo-se dizer que a

festa é uma via privilegiada no estabelecimento de mediações (AMARAL, 1998). Como a característica básica de toda mediação é ser engendrada pelo mito e conciliar o inconciliável, pode-se dizer que a festa busca recuperar a imanência entre criador e criaturas, natureza e cultura, tempo e eternidade, vida e morte, ser e não ser. A presença da música, da dança, alegorias e máscaras atentam tal proposição. A festa é ainda mediadora entre os anseios individuais e coletivos, mito e história, fantasia e realidade, uns e outros, revela e exalta contradições.

Faz parte ainda deste esboço sobre festa considerar o binômio festa/identidade. As múltiplas interpretações da festa, enquanto fenômeno, têm a ver com processos de identificação, que por sua vez pertencem a um arranjo superior que é a cultura/identidade. Quando já identificado o grupo que festeja, a festa cria ou reforça a sua identidade. Precedem, desta forma, festa e identidade mutuamente, sendo ambas fator e resultado, causa e efeito, em patamares e momentos diferenciados, em um processo cíclico de identificação e reinvenção celebrativa.

Em *Cartografias dos estudos culturais – uma versão latino-americana*, Ana Carolina D. Escosteguy (2010, p. 171) aborda o tema “Identidade como hibridismo” a partir da concepção de Néstor García Canclini na qual a identidade "é entendida enquanto uma narrativa que se constrói; um relato reconstruído incessantemente e não uma essência dada por uma vez e em forma definitiva".

Os estudos culturais têm como temática central os meios como se constituem as identidades culturais no contexto atual. Isto porque a identidade passou a ser encarada como algo sujeito a mudanças e inovações. Tal ponto está relacionado com a discussão sobre o sujeito e sua inserção no mundo; sobre os indivíduos e suas identidades pessoais – como nos constituímos, percebemo-nos, interpretamos e nos apresentamos para nós mesmos e para os outros; sobre o deslocamento do indivíduo do seu lugar na vida social e de si mesmo.

As considerações sobre festa apontam o papel fundamental do contexto cultural, alinhado, de uma maneira geral, à discussão sobre a constituição das identidades instaurada pela modernidade e endossada pela pós-modernidade. Tal debate aponta a globalização como pano de fundo, por entender que em um mundo aparentemente dominado por um repertório cultural global, novas comunidades e identidades estão sendo constantemente construídas e reconstruídas.

Dentre as provocações que Zygmunt Bauman apresenta sobre cultura e identidade em *Ensaio sobre o conceito de cultura* (2012), uma é particularmente significativa à abordagem sobre os jovens em festas: a questão do pertencimento. Bauman sugere que a atenção dada ao

tema identidade é, em si mesma, um fato cultural de grande importância. De alguma forma isto se dá, segundo o autor, porque não se pensa em identidade quando o “pertencimento” vem “naturalmente”, quando é algo pelo qual não se precisa lutar, ganhar, reivindicar e defender. Interessante, ainda, é o seu caráter abstrato, conforme explica:

A marca da modernidade é a ampliação do alcance da mobilidade, e, por conseguinte, de forma inevitável, o enfraquecimento da influência da localidade e das redes locais de interação. Mais ou menos pela mesma razão, a modernidade é também uma era de totalidade supralocais, de “comunidades imaginadas” orientadas ou aspiradas, de construção de nações – e de identidades culturais “compostas”, postuladas ou construídas (BAUMAN, 2012, p.31).

Bauman aponta ainda que a cultura - não obstante a peculiaridade de sua existência - é uma propriedade. E toda propriedade pode ser adquirida, dissipada, manipulada, transformada, moldada e adaptada (BAUMAN, 2012, p. 62). Isto está atrelado ao que Stuart Hall considera ser o sujeito pós-moderno: o que não possui identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade passa a ser uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1992, p.13).

Neste entendimento, ao gerar novas identidades a todo o instante, a sociedade atual fragmenta o indivíduo, as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade e etnia. Isto porque, de acordo com Stuart Hall, na concepção sociológica, a identidade preenche o espaço entre o mundo pessoal e o mundo público, atrelando o sujeito a uma estrutura social e cultural. Estariam, portanto, em declínio as velhas identidades que estabilizaram o mundo social, tornando a identidade unificada fragmentada, e passando o sujeito a ser composto por várias identidades, algumas inclusive contraditórias.³

³Quando Stuart Hall questiona a identidade cultural na modernidade tardia, está preocupado, principalmente, com a identidade cultural nacional – um sistema de símbolos e representações - afetada e deslocada pelo processo de globalização. Ao afirmar que a identidade está profundamente envolvida no processo de representação, acrescenta a esta dinâmica o tempo e o espaço. Segundo Hall, “a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. As diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas. Ou, (...) “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação” (...) Mas como é imaginada a nação moderna? Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional? (HALL, 1992, p. 51)”

2.1.1 A dança na festa

Nos estudos sobre a história da dança, geralmente é aceito que sua origem está relacionada à descoberta dos ritmos e aos rituais religiosos. Desde a dança primitiva às danças milenares, expressões de reverência, gratidão e adoração eram refletidas nas danças conduzidas pelos diversos povos. Ainda que na idade média manifestações corporais tenham sido proibidas pela Igreja, alguns camponeses a praticavam pontualmente em épocas de semeadura e colheita.

É no período da história europeia conhecido como Renascimento que são registradas transformações no pensamento e na consciência do homem como “centro e medida de todas as coisas” (LETTS, 1983, p. 5). Pela necessidade de ostentar riquezas, as cortes reais passaram a comemorar, com grandes festas, datas como nascimento, casamento e aniversário. Particularmente em Florença, na Itália, no palácio da família Médice, eram apresentados nas festas espetáculos chamados de *trionfi* - triunfos, que simbolizavam riqueza e poder (LANGENDONCK, 2004).

O artista do Renascimento era o intérprete de uma mudança de atitude mental. Os homens e mulheres deste período estudaram particularmente a literatura da Grécia e de Roma, e nela encontraram uma valorização da natureza, do corpo humano e do mérito pessoal. Isso levou a um novo respeito pelo homem e pela natureza, que, como cristãos, consideravam uma criação de Deus. (LETTS, 1983, p.7)

Neste período, a dança que até então era executada em praças, salões, aldeias, passou também por uma transformação, de modo a se tornar mais disciplinada, no sentido em que "se impunha a necessidade de organizar e anotar os passos da dança, codificando-os e criando um repertório de movimentos utilizáveis fora de algum contexto, mas servindo a qualquer um quando necessário." (MENDES, 1987, p.23)

A dança ainda possuía um significado filosófico durante a Renascença: muitas pessoas acreditavam que a harmonia de movimentos da dança refletia a harmonia no governo, na natureza e no universo. Outra transformação a partir deste período foi o caráter religioso/ritualístico/catártico da dança ser paulatinamente deixado de lado e mantido apenas nas cerimônias religiosas das quais a dança faz parte ainda nos dias de hoje. (SIQUEIRA, 2003, p.40)

As representações do corpo nas festas por meio da dança sofreram transformações na medida em que a dança, como expressão da sociedade em seu momento histórico, evolui em técnica e apresentação (leiam-se vestimentas, acessórios e caracterização). A busca por liberdade dos movimentos encontra apoio na modernidade, quando novos anseios e necessidades oriundos do progresso, das descobertas científicas, da rapidez, da expansão de fronteiras instauram novos valores. Como exemplo desta noção de movimento, pode-se citar o automóvel, o avião, as imagens do cinema, os corpos liberados pela moda e pelo esporte e realçados pela iluminação cênica.

A dança que se pratica em todos os tipos de festas - desde as sazonais, como o carnaval, ou as festas juninas, às tradicionais festas da corte, por exemplo - participa desta dinâmica e tem em seus movimentos significados estabelecidos em uma cultura. O papel sexual, por exemplo, aparece em esferas de transmissão do significado na dança: o corpo e suas qualidades de embelezamento e esforço, o desdobrar do movimento que revela quem faz o quê, quando, onde, por que, como e com quem, a contemplação e as distâncias espaciais, são posturas que possuem uma origem histórica refletidas no movimento dançado.

Judith Hanna argumenta em *Dança, sexo e gênero* (1999, p. 123) que as metáforas de movimento distinguem o masculino do feminino, pois os padrões de papel sexual dançados servem para lembrar aos integrantes suas respectivas identidades e papéis. Para a autora,

a dança é encaixada na sanção divina para o sexo e a fantasia erótica, no papel sexual que se caracteriza nos ritos de passagem, nas metáforas de movimento desse mesmo modelo de papel e no ensinamento do sexo por meio da dança. Essa forma expressiva é também um meio de modular a representação do papel sexual a fim de manter dentro dos limites figuras de autoridades. Assim, a dança parodia e pacifica o poderoso e o sem poder em diferentes esferas da vida, sugerindo mesmo a inversão dos papéis. Além disso, a dança pode ser uma forma de sublimação sexual. (HANNA, 1999, p. 18)

Neste sentido, aplicam-se os debates sobre gênero na contemporaneidade. O baile de debutantes, um evento social originalmente aristocrático, delimita bem os papéis sociais de ambos os sexos em manutenção do que é considerado um ideal de sociedade. Por outro lado, o baile do passinho, ainda que tenha no corpo masculino seu principal representante, não possui a carga erótica do funk dançado (ver capítulo 3) e oferece uma liberdade de movimento dos corpos que disponibiliza a dança para homens e mulheres na mesma medida.

2.2 O espaço da juventude

Fruto da globalização, o sujeito pós-moderno é também o jovem que frequenta os bailes funk da comunidade e se reinventa frente a uma explícita liberdade de expressão corporal. É a jovem debutante que sonha viver um dia de princesa, provocando um corte na realidade em que vive e permitindo experimentar uma identidade de destaque - que reside em seu imaginário - frente aos seus semelhantes. A resignificação de seu papel social ao adentrar a festa forma e transforma continuamente sua relação com os sistemas culturais que o circundam.

Também Michel Maffesoli, em *O tempo das tribos* (1987), considera o sentimento de “pertença” a um espaço simbólico fator fundamental da constituição das comunidades. Conforme o próprio autor: “(...) a constituição dos microgrupos, das tribos que pontuam a espacialidade se faz a partir do sentimento de pertença, em função de uma ética específica e no quadro de uma rede de comunicação” (MAFFESOLI, 1987, p. 194). Este espaço exige de seus integrantes uma atuação distinta, uma performance diferenciada em relação as outras esferas de sociabilidade.

Na festa, o curso da vida cotidiana dá lugar a uma experiência estética que enseja outras formas de representação social; o corpo se prepara com figurino e gestual apropriados, se metamorfoseando para construir cenas que denotam certa ruptura com o contexto do dia a dia. Essas representações encontram-se no limiar entre a realidade e a imaginação. O real não é um dado sensível nem um dado intelectual, mas um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, como as pessoas relacionam-se entre si e com o contexto em que vivem.

Já o tempo e o espaço na festa possuem um sentido próprio distinto da noção linear, conhecida e previsível. O tempo é efêmero, vivido com profundidade e significado. Como dito, a festa pode ser compreendida como uma produção do cotidiano, de caráter coletivo que acontece em tempo e espaço exclusivos; as pessoas se envolvem em torno de algo que é festejado, resultando na simbolização de um significado próprio que possibilita a concepção de uma identidade para o grupo, sendo tudo isto envolvido por um conceito maior, que é o da Cultura.

Complementando a exposição sobre festa – relacionando-a à cultura - há uma afirmação da historiadora Sandra Pesavento que nos leva a retomar a abordagem sobre o imaginário e sobre as representações - para ela ponto vital no estudo da cultura - sendo estas definidas como

“presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento” (PESAVENTO, 2006, p.49).

A importância dada pela juventude em busca de espaço para manifestação de desejos e sentidos forja identidades de sujeitos que possuem necessidades, vontades, escolhas, mesmo estas sendo provocadas por uma sociedade que se produz e se reproduz a partir de universos simbólicos plurais. É no contexto destes espaços compartilhados que cabe uma aproximação a Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* (2011), pois, segundo o autor, o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes, e ainda esses outros também constituem a plateia em relação ao corpo que reage aos estímulos sociais e reflete um comportamento não espontâneo, moldado para representar, atuar, ou sugerir/induzir leitura, interpretação. Na festa esse corpo se prepara para ser visto por outro, num jogo de papéis que o complementa e o transforma.

Ainda, Pesavento considera que a ação humana de rerepresentar o mundo – pela linguagem e pela forma, e também pela encenação do gesto ou pelo som -, dá a ver e remete a uma ausência. Para a historiadora, isto é, em síntese, “estar no lugar de”:

Com isto, a representação é um conceito que se caracteriza pela sua ambiguidade, de ser e não ser a coisa representada, compondo um enigma ou desafio que encontrou sua correta tradução imagética na blague pictórica do surrealista René Magritte, como suas telas “Isto não é um cachimbo”, ou “Isto não é uma maçã” (PESAVENTO, 2006, p. 49).

Participam desta relação de construção social das representações as sensibilidades, que são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brotam do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, Pesavento afirma que poder-se-ia dizer que a esfera das sensibilidades situa-se em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade traduz-se em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. Mas, ao mesmo tempo, as sensibilidades correspondem também às manifestações do pensamento ou do espírito, pelas quais aquela relação originária é organizada, interpretada e traduzida em termos mais estáveis e contínuos. Esta seria a faceta mediante a qual as sensações transformam-se em sentimentos, afetos, estados da alma. (PESAVENTO, 2006)

Por sua vez, o imaginário concebido por Maffesoli faz referência à concepção dada por Gilbert Durand como "um estado de espírito que caracteriza um povo", não se tratando de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, certo mistério da criação ou da transfiguração. "O imaginário é uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não qualificável". Assim como o imaginário vai além, nada se pode compreender da cultura caso não aceite que existe uma espécie de "algo mais", uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que Maffesoli tenta captar por meio da noção de imaginário.

Diante do exposto, considerando a festa como um território de realizações do imaginário, apropria-se do argumento de Milton Santos para enfatizar a complexidade e a multiplicidade de elementos possíveis de análise que o espaço e o tempo da festa proporcionam:

O conteúdo corporificado, já transformado em existência, é a sociedade já distribuída dentro das formas geográficas, a sociedade que se tornou espaço. O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável do qual participam, de um lado, um certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais e, de outro lado, a vida que os anima ou aquilo que lhes dá vida. Isto é a sociedade em movimento (SANTOS, 1988, p. 15).

Os estudos do geógrafo Milton Santos apontam que uma teoria do espaço que deseja ser válida deve levar em conta que a realidade se renova cotidianamente, e, em função disto, consequentemente, devem-se apresentar novas interpretações para fenômenos que aparentemente são os mesmos. Santos afirma que a cada movimento da sociedade corresponde a uma mudança de conteúdo das formas geográficas e a uma mudança na distribuição do valor no espaço, pois as estruturas espaciais são, ao mesmo tempo, um estado - o que é provisório - e o objeto de um movimento que modifica seu conteúdo - o que é permanente.

Além do espaço de realização da festa constituir-se em um ambiente preparado, transformado, adaptado para a prática de diversão, que vai desde a caracterização do local com decoração, ornamentação, aparelhagens de som, luzes, comida e bebidas específicas, ao sentido e representação da comemoração para os indivíduos que dele participam – como já apontado no início deste texto, nas considerações de Durkheim e Dauvignaud – a localização geográfica de onde acontece a festa é igualmente relevante, se observados os aspectos culturais que dela despontam.

Paul Claval, geógrafo francês dedicado ao estudo da Geografia Cultural, argumenta que no campo da pesquisa geográfica, a abordagem cultural integra as representações mentais e as reações subjetivas com o objetivo de entender a experiência dos homens no meio ambiente e social, compreender a significação que estes impõem ao meio ambiente e o sentido dado às suas vidas. É desta forma, e sob a perspectiva de Claval, que o território aparece como essencial, oferecendo àqueles que o habitam, condições fáceis de intercomunicação e fortes referências simbólicas. Ele constitui uma categoria fundamental de toda estrutura espacial vivida, a classe espacial (CLAVAL, 1973).

A construção da identidade toma uma nova dimensão cada vez que os jovens têm a possibilidade de escolher entre vários sistemas de valores. Nem todos interiorizam as mesmas regras, os meios onde as culturas se misturam conhecem identidades sutis e estáveis. Na leitura de Claval, percebe-se porque os problemas do território e a questão da identidade estão indissociavelmente ligados: a construção das representações que fazem certas porções do espaço humanizado dos territórios é inseparável da construção das identidades. Uma e outra, estas categorias são produtos da cultura, em certo momento, num certo ambiente: os dados objetivos permitiriam, no mesmo quadro, definir outras identidades e outros territórios. Como todas as construções, elas podem ser colocadas em questão, e por vezes o são - há crises identitárias que provocam frequentemente uma modificação da relação com o espaço: as transformações da realidade espacial correm o risco de provocar, ao contrário, um questionamento das construções identitárias; elas devem ser reformuladas ou reconstruídas sob novas bases.

Nesta perspectiva, pensar o espaço como uma estrutura social dotada de um dinamismo próprio, onde as experiências pessoais implicam na significação de território para cada indivíduo, propõe refletir de que forma a consciência do espaço interfere na performance dos corpos e na capacidade imaginativa da cultura (tema que será abordado com mais propriedade no próximo capítulo). Com base nesta proposição, Claval (2002) afirma:

As identidades individuais e coletivas são fortemente ligadas ao desenvolvimento da consciência territorial. Num tempo em que a globalização ameaça muitas identidades, a luz que a abordagem cultural põe nas relações entre identidades e território indica interessantes perspectivas de ação. (CLAVAL, 2002, p.24)

A globalização se constrói e se modifica ao longo da história, influenciando nos movimentos sociais e introduzindo tecnologias que aproximam povos, difundem diferentes *culturas* e

resgatam as especificidades locais. Também a reordenação do espaço e do tempo provocada pelo desenvolvimento da mídia faz parte de um conjunto mais amplo de processos que transformaram (e ainda estão transformando) o mundo moderno⁴.

O uso de "cultura" em sua forma plural se justifica como exposto por Peter Burke em *O que é história cultural?* (2008) ao apontar que o olhar antropológico para a cultura promoveu uma maior abrangência do termo, que vai além das heranças de artefatos, bens, processos técnicos, ideias, hábitos e valores. O autor cita ainda a definição de cultura atribuída pelo antropólogo Edward Tylor, em 1871: "o todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (BURKE, 2008, p. 43). Esta é a forma como muitos historiadores aprenderam a usar o termo "cultura" e um dos acontecimentos mais significativos que se seguiu ao encontro entre história e antropologia foi o uso do termo "cultura" no plural e em um sentido cada vez mais amplo.

Observa-se na comunicação, sociologia, antropologia, psicologia e demais ciências sociais uma "concordância" na multiplicidade de sentidos de "cultura". Em *Redefining culture – perspectives across the disciplines*, Baldwin, Faulkner e Hecht (2006) afirmam que a definição de cultura é um alvo em constante movimento e aqueles que escolhem defini-la devem fundamentá-la em um contexto multidisciplinar e histórico da palavra. Ainda neste trabalho, e a título de exemplo, os autores de *Redefining culture* apontam um clássico estudo do ano de 1952 realizado por A. L. Kroeber e Clyde Kluckhohn no qual coletaram 150 definições para cultura e disponibilizaram um sumário crítico que se tornou a base sobre a qual escritores de diferentes disciplinas formaram seu entendimento de cultura.

Particularmente aponta-se a reflexão de Raymond Williams, importante pensador que mudou a natureza do debate sobre cultura, reformulando a restrita e elitista tradição conceitual vigente na Inglaterra do final dos anos de 1950, a partir do ensaio de 1958, *Culture is ordinary*: o conceito de cultura compreende as artes e a aprendizagem de uma sociedade humana, ou seja, seus processos de descoberta e de esforço criativo; mas indica, também um modo de vida global, seus sentidos e direções comuns, porque a cultura é uma experiência ordinária, usual, em toda a sociedade e em todo o indivíduo (WILLIAMS, 2011).

⁴ Enciclopédia Intercom de Comunicação. Verbete: Globalização Midiática.

Assim, dentre as múltiplas abordagens e conceitos para cultura, destaca-se uma sub categoria (não no sentido de menor valor, mas que descende de Cultura), que é a cultura jovem. Gilberto Velho (2006, p.194) atenta para o fato de que existem várias maneiras de “ser jovem”, assim como de “ser velho”, pois não se deve esquecer que essas próprias classificações não são dadas, e sim fenômenos socioculturais. Entretanto, há uma peculiaridade das culturas juvenis - a *performatividade* -, porque, na realidade, os jovens nem sempre se enquadram nas culturas prescritivas que a sociedade lhes impõe⁵.

Tantas vezes designadas como “culturas de margem”, o que as culturas juvenis reclamam é inclusão, pertencimento, reconhecimento. Esta é a origem das suas performatividades, que não por acaso se ritualizam nos domínios da vida cotidiana mais liberta dos constrangimentos institucionais – os do lazer e do lúdico. São as marcas lúdicas das culturas juvenis e sua criatividade performativa que induzem a hipótese de um ressurgimento do barroco em muitos estilos juvenis. Há na arte barroca uma manifesta propensão à abertura que caracteriza os *espaços lisos* (expressão proposta por Deleuze para denotar os espaços abertos ao caos, ao nomadismo, ao devir. É o oposto do *espaço estriado* que é revelador da ordem e do controle). A abertura de formas manifesta-se, no barroco, através de três vetores principais que caracterizam muitas das culturas juvenis: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório. São estas características que levam Omar Calabrese⁶ a falar de uma era neobarroca. (PAIS, 2006, p. 15)

A proposta de associar a cultura jovem contemporânea ao barroco reside no fato de se viver uma época em que o embate de realidades extremamente distintas faz parte do dia a dia. O barroco era uma maneira de ver a realidade, que surgiu em determinado momento da história da visualidade. Nas artes, passou a designar “o pecado da divergência” em relação ao ideal clássico da Renascença e, por causa disto, era considerada uma arte menor que desvirtuava o belo e o exato em favor de um virtuosismo exagerado e desmedido por parte dos artistas.

⁵Esta afirmação é de José Machado Pais, pesquisador e coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa; consultor da Comunidade Europeia e do Conselho da Europa para questões da juventude; coordenador do Observatório Permanente da Juventude Portuguesa, em *Culturas Jovens*, 2006.

⁶Omar Calabrese é um dos autores que defendem o uso do termo neobarroco em lugar de “*pós-moderno*”, palavra que, segundo ele, teria como principal característica ter se tornado uma expressão *passé-partout*, cujo uso abusivo acabou por esvaziar de sentido. Calabrese, por exemplo, afirma que “muitos importantes fenômenos de cultura de nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o barroco”. Disponível em <http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/31.htm>

No barroco há uma retórica e uma exploração da ilusão de ótica que conduz ao delírio e à vertigem. E a ilusão é a tentativa de buscar em um espaço angustiante algo que transcenda, assim, busca-se a ilusão como forma de – sem mais poder negar a realidade – criar uma nova fantasia dentro de um espaço real que não pode negar, nem tranquilamente assimilar. Uma vez mais, pode-se fazer alusão ao baile coletivo de debutantes a partir de tal descrição⁷.

Seguindo a lógica de Calabrese, outro traço neobarroco são o ritmo e a repetição que se expressam pelo confronto de distintas fórmulas repetitivas que vão da variação de um idêntico à identidade de vários diversos. É o que acontece com o movimento do passinho: a variação e o ritmo confluem no virtuosismo, e como no barroco, o rebuscamento de efeitos variados contrasta com a aparente pobreza narrativa dos seus conteúdos. Outra importante característica da estética neobarroca tem a ver com os limites desafiados pelo excesso: também nas culturas juvenis contemporâneas acontece o questionamento dos limites. Os dançarinos do passinho que “duelam” em uma espécie de batalha de improvisos coreográficos – algo semelhante aos repentes do nordeste brasileiro, só que por meio do corpo/dança – têm por característica principal a capacidade performativa com qualidade de velocidade, flexibilidade, força, acrobacia entre outras. Até mesmo o estilo de vestir dos jovens corresponde também a um questionamento da validade dos limites convencionais. Neste conjunto de referências ao barroco, fazem parte ainda as metáforas, alegorias e suas possíveis significações. As mudanças de imagens que alguns jovens fabricam, quando recorrem a formas alegóricas, arrastam uma troca sucessiva de prevalência entre o ser e o parecer.

Assim, é em meio a referências culturais diversas que se encontram os jovens participantes das festas, em especial - a propósito deste estudo - as jovens que participam do baile coletivo de debutantes e os meninos das comunidades cariocas que frequentam as *lan houses* em busca de “inspiração” nos vídeos do *Youtube* para criar seus próprios passos e exibí-los nos bailes funk e/ou nos encontros casuais nas ruas das comunidades (e mais ainda frente às suas próprias câmeras filmadoras). Cabe aqui uma aproximação ao exposto sobre cultura jovem quanto à abordagem do historiador Roger Chartier sobre cultura popular – até mesmo porque aquela faz parte da cultura popular: inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. Para ele, o que importa, de fato, tanto quanto sua repartição é a sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. O "popular" não está

⁷ Disponível em <http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/31.htm>

contido em conjuntos de elementos que bastariam identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de tudo, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos e normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras (CHARTIER, 1995).

Ao analisar este apanhado de referências teóricas sobre cultura, verifica-se que a cultura juvenil “passeia” por entre os conceitos, entre o culto e o popular e as demais manifestações que não cabem sob tais rótulos, como a cultura *urbana*, atribuída por Néstor García Canclini (2011) como uma fórmula para "conter as forças dispersas da modernidade":

as tecnologias comunicativas e a reorganização industrial da cultura não substituem as tradições nem massificam homogeneamente, mas transformam as condições de obtenção e renovação do saber e da sensibilidade. Propõem outro tipo de vínculos da cultura com o território, do local com o internacional, outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los. Reorganizam as relações de dramatização e credibilidade com o real. Tudo isso se enlaça, como sabemos, com uma remodelação da cultura em termos de investimento comercial, ainda que as transformações simbólicas citadas não se deixem explicar apenas pelo peso que o econômico adquire. (CANCLINI, 2011, p. 262-263)

A trajetória desenhada pelo encontro de culturas interfere no cotidiano e nos seus processos simbólicos. Nas comunidades cariocas, a utilização sistemática da Internet provoca o surgimento de grupos que transformam a maneira de se comportar na comunidade e favorecem a alguns de seus membros "repensar" a posição do grupo e do indivíduo (MAIA, 2006). A revolução tecnológica neste ambiente é capaz de construir redes, reforçar e imaginar identidades. A geração dos jovens que participam dos bailes delimitados para este estudo tem por característica a cultura da tecnologia e da cultura de massa como parte do seu universo.

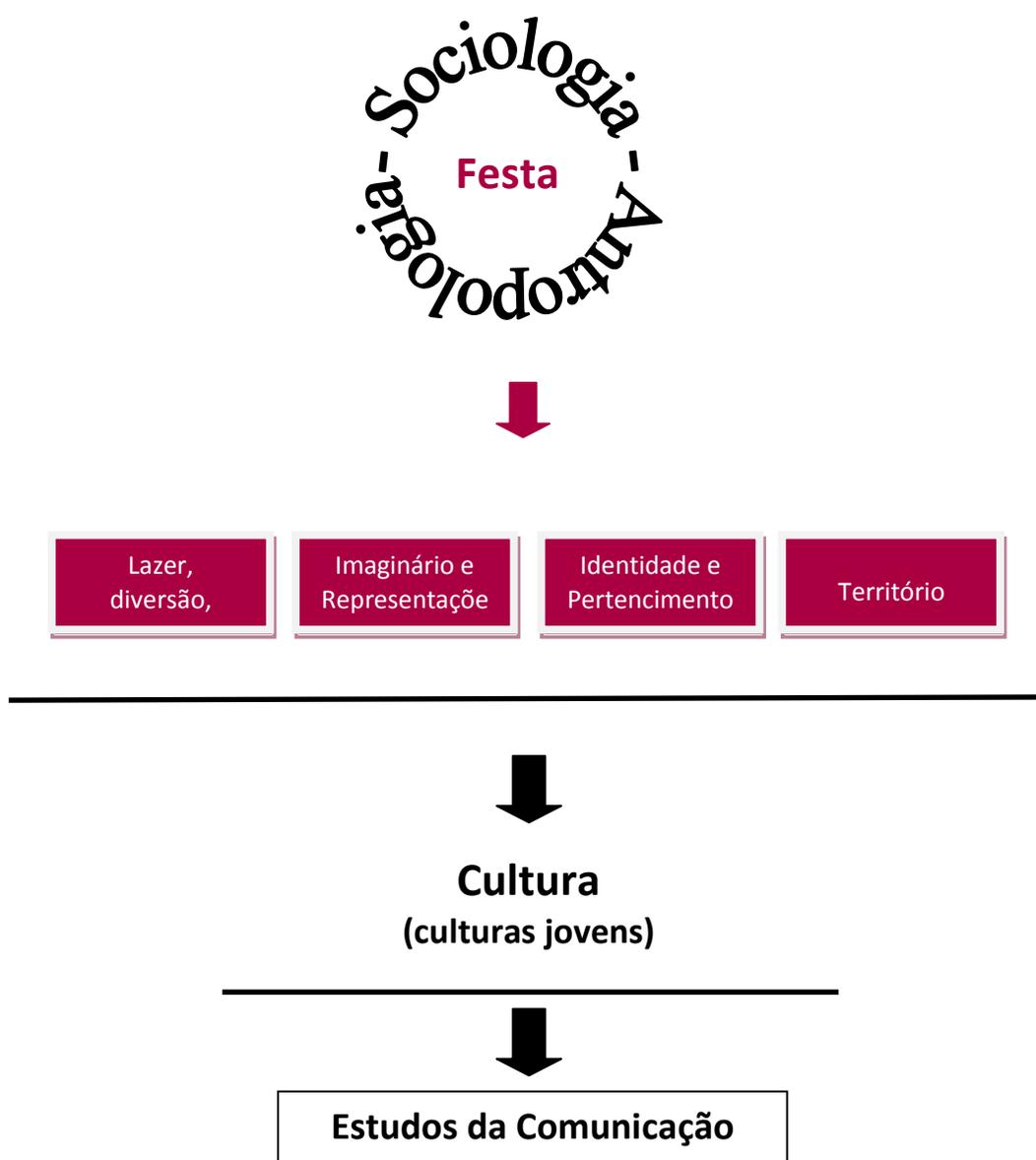
De acordo com Rogério Haesbaert (2006, p. 54), a rede é o veículo por excelência da maior fluidez que atinge o espaço e o componente mais importante da territorialidade contemporânea. Já Castells (2003) afirma que o sentimento de pertença articula a ideia de identidade, não só no sentido de afirmar as características distintivas do caráter de um grupo ou pessoa, mas, também, na perspectiva de resistência ao que é diferente e ameaça à memória identitária ou ainda cria condições de imaginar um novo projeto de identidade.

Neste sentido, o contínuo movimento, conjunturas e percepções dos espaços, da cultura, e dos corpos atuantes e performáticos formam um terreno fértil para leituras de representações e imagens das festas. De volta a Paul Claval (2002) e à questão da geografia na cultura, um

instigante aspecto apresentado por ele: "que a experiência do lugar e do espaço se faz através do corpo". Para o autor, a geografia vivida por crianças, jovens, mulheres e homens é diferente, e é a partir desta abordagem que se estrutura a imaginação geográfica das categorias sociais.

Neste capítulo dedicado a olhar a festa por um viés antropológico, sociológico e da história cultural, buscou-se percorrer um caminho de discussão em sua causa e efeito na sociedade, passando pelo discurso do lazer e do divertimento, do imaginário, seguindo à reflexão sobre identidade, pertencimento e território. Por fim, aponta para a abordagem da questão maior, a cultura, e, a partir desta, a cultura jovem. Conforme o seguinte diagrama:

Figura 1 - Fluxo do capítulo



3 CORPO COMO MEIO DE PROJEÇÕES DE GÊNERO E JUVENTUDE

Uma vez que o capítulo anterior dedicou-se ao debate sobre a festa em seu aspecto sociológico, antropológico e cultural, considera-se apresentado o cenário em que se desenvolve a leitura dos corpos dos jovens que participam de dois bailes distintos: o das debutantes e o do passinho/funk. Escolhidos inicialmente a partir de uma divisão de gênero, considerados os personagens principais que dele participam – apenas um ponto de partida para delimitar o campo de pesquisa –, ambos os bailes mostraram-se ricos de elementos para o estudo das representações, suscitando possibilidades diversas de análise pela observação empírica. É neste sentido que as linhas deste capítulo têm o objetivo de correlacionar a discussão sobre o corpo com a juventude, o gênero, a performance e com as técnicas corporais, de forma a encadear seus aspectos relevantes à participação do jovem nos bailes mencionados.

Estudos recentes sobre o corpo apontam para uma mudança relacionada à complexificação do conhecimento, estando ligada àquilo que se sabe, hoje, acerca da consciência, da construção de sistemas simbólicos, da imaginação e da criação de metáforas (GREINER, 2010). A analogia estabelecida entre corpo e tecnologia, arte e o universo subjetivo também tem como meta compreender os processos de comunicação - reconhecidos como fenômenos nascidos do corpo – e a significação do corpo com outros corpos e com a cultura.

Como ponto de partida, a compreensão de que a dimensão do corpo contemporâneo vai além do próprio espaço que habita. Este espaço é constituído, em primeira instância, pela pele como fronteira física entre o corpo e a dimensão espacial do entorno; por uma segunda camada, a extensão desta pele, que é a roupa que se veste (inicialmente como abrigo para o corpo, mas potencializada pela subjetividade e suas múltiplas finalidades) e; na sequência, a própria dimensão do espaço pessoal, composto e estruturado por certa gramática de organização espacial regida pelo vocabulário pessoal de imagens e signos. Dessa extensão, surgem as configurações que extrapolam a semântica do universo pessoal, a tessitura dos espaços, a organização ambiental da cidade e o desenho da paisagem urbana (GREINER, 2010). Essas camadas sobre camadas constituem a perspectiva por meio da qual se pode pensar a relação do corpo com o espaço social, considerando ainda que

o corpo ocupa lugares de muitas formas diferentes, é lugar, simultaneamente, de estranhamentos, de descobertas, de sensações. Sem fronteiras, expandido, limitado e continuado imagética e artificialmente, pode ser invadido; não mais se finda nele mesmo (SNIZEK, 2013, p.90).

Refletir sobre as múltiplas possibilidades comunicacionais do corpo, também leva a se considerar o argumento de Santaella (2004) de que o corpo se tornou um dos "sintomas da cultura" do tempo atual por estar "obsessivamente onipresente", o que em parte poderia ser explicado pelas "inquietações provocadas pelos processos de corporificação, descorporificação e recorporificação propiciados pelas tecnologias do virtual e pelas emergentes simbioses entre o corpo e as máquinas" (SANTAELLA, 2004)⁸. Também Villaça (2003), ao afirmar que a partir do final do século XIX, "o corpo começa a assumir sua complexidade: sujeito e objeto; suporte do eu, mas também do outro; encarnação e também representação; carne e imagem" (VILLAÇA, 2003).

Merleau-Ponty (1908-1961) criou uma imagem de corpo que se tornou referência quando se pensa na relação corpo-cidade. O autor procurou definir o que é o corpo que habita um sistema ambiental urbano, um corpo físico e o que este corpo é capaz de realizar, enquanto concentração de ações conscientes. Tal corpo físico é a dimensão intermediária na qual o limite entre o interno e o externo, entre o ato puro de consciência e a operação estrutural do corpo se sintonizam. É como se o corpo adquirisse extensões de percepção que vão muito além de seus membros.

Kazuo Ohno, um dos criadores da dança Butô, dizia que os olhos não devem apenas enxergar o mundo exterior, mas também o próprio corpo. Para isso, "é preciso que os olhos estejam em toda a parte do corpo, até na sola dos pés" (apud GREINER, 2010, p. 134). A proposição oriental identifica uma consciência de corpo a partir de diferentes estados, sendo sempre ativo e nunca considerado como um instrumento ou objeto. A noção de corpo na China e no Japão remete a uma relação corpo-mente que muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura e a formação propriamente dita. Estes aspectos foram investigados pelo Oriente – tanto em manuscritos artísticos, como naqueles referentes à medicina - antes do tema ser considerado no Ocidente, por Maurice Merleau-Ponty na forma do pensamento fenomenológico.

Entretanto, a dimensão de corpo prognosticada por Merleau-Ponty aponta vestígios de desgaste na relação corpo e cidade proveniente do deslocamento da superfície da pele/corpo com

⁸ Disponível em <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/17/17>

a superfície das sensações. A pressão urbana coloca de um lado uma expectativa corporal com relação ao espaço, ao entorno. São anseios, inquietações e desejos internos que são carregados à superfície do corpo. De outro, uma oferta desses mesmos desejos, outras inquietações e estímulos externos, e um aparato para satisfazê-los, que vem da cidade, hoje cada vez mais entendida também como sistema não visível de comunicações midiáticas que envolvem Internet e celulares, por exemplo. (TAKAHASHI, 2010, p.135).

As dimensões do sensível e do cultural fazem parte do cotidiano juvenil em suas diversas formas de participação social e política. Corpos, roupas, cabelos, sonoridades, narrativas, sexualidade, identidades e tecnologias formam as estruturas e os canais de inserção juvenil nas cenas de discussão sobre os espaços urbanos, o consumo, o empoderamento do próprio corpo e a diversidade cultural. Entretanto, há de se refletir: o que é uma atitude jovem? Ou melhor, como distinguir o ser jovem, de uma atitude jovem e, por consequência, o que vem a ser juventude?

Gilberto Velho afirma que colocar juventude no plural expressa a posição de que é necessário qualificá-la, percebendo-a como uma categoria complexa e heterogênea, na busca de evitar simplificações e esquematismos. “Trata-se de mapear e analisar os *multipertencimentos* de indivíduos e grupos característicos, embora não exclusivos, da vida na sociedade moderno-contemporânea” (2006, p. 193), diz. Ou seja, a construção das identidades é um processo que decorre no tempo, é dinâmico, transforma-se e se dá em múltiplos contextos socioculturais e níveis de realidades.

Jovem, por sua vez, é um termo que poderia ser definido de várias maneiras de acordo com diversos referenciais. Inicialmente, o termo sugere uma correspondência ao grupo de faixa etária entre 15 e 24 anos. Entretanto, em nossa sociedade “ser jovem” não está atrelado apenas ao recorte objetivo e numérico, mas também a uma série de atributos subjetivos, sobretudo a uma forma de identidade, um “estilo de vida”. À figura do jovem relacionam-se qualidades que residem em um imaginário coletivo, caracterizado por uma permeabilidade e uma suposta permissividade e fluidez no que concerne às fronteiras estabelecidas entre diferentes papéis, práticas e lugares do tecido social. Trata-se, inclusive, de uma imagem corporal idealizada do jovem, do corpo jovem. Como exposto pela pesquisadora Denise Siqueira (2010),

a juventude gera fascínio mitológico nas sociedades ocidentais contemporâneas. A publicidade, o cuidado de si, os exercícios e dietas mostram uma busca de juventude, de um corpo jovem – e a consequente desvalorização do “velho”, do idoso, relacionado à

degradação, à decadência, ao fim. A juventude está relacionada nas representações midiáticas à mudança, força, energia, beleza, aventura (SIQUEIRA, 2010, p.48).

A título de exemplo, para corroborar esta ideia, a psicóloga Roseli Sayão expressa em artigo intitulado “Bendita Juventude” para sua coluna do jornal *Folha de S. Paulo* (Sayão também possui uma coluna na Radio Band News intitulada "Seus filhos" onde a temática da juventude é recorrente):

Ser jovem neste mundo é bem difícil porque há muita competição. A juventude deixou de ser uma etapa da vida para se transformar em um estilo de viver que independe da idade. Ser jovem está na moda, veja só. E é por isso que quem é jovem de verdade sofre para encontrar linguagens que expressem com maior precisão o que eles precisam tanto comunicar ao mundo: quem são (SAYÃO, 2011).

Na continuação de seu discurso, os argumentos de Sayão passam pela infância, momento em que os pais definem quem são seus filhos, seguindo para a adolescência, período em que desejam afirmar que são diferentes, dão início à construção da própria identidade, reconhecem e buscam reconhecimento social tanto com seus pares quanto com os adultos em geral - ainda que seja uma questão a se pensar sobre como ser diferente no mundo do consumo; e como consequência um desafio: na tentativa de serem diferentes dos adultos que os definiam até então, tudo o que conseguem é a semelhança. “Também, com tantos jovens de idades tão variadas habitando esse mundo, como ser diferente de todos eles? Procurando bem, dá para ver que, nos detalhes, eles conseguem mostrar quem são. Bendita juventude que consegue quebrar a homogeneidade!”, finaliza Sayão.

Direcionando o olhar para um embasamento histórico sobre a discussão das fronteiras na infância e adolescência, adolescência e juventude, juventude e maturidade, observou-se ser referência o clássico trabalho de Phillippe Ariès sobre as representações de idade. De acordo com Ariès (1981), a juventude, enquanto categoria social, é resultado do desenvolvimento das sociedades modernas e consequência das novas condições sociais geradas pelo processo de evolução científica e tecnológica. É decorrente de mudanças na estrutura familiar, na crise da sociedade do trabalho e de novos processos de escolarização. A juventude, enquanto “condição social”, não pode mais ser entendida apenas através dos critérios biológicos e/ou cronológicos. Em sua obra *A história social da criança e da família* (1975), Ariès aponta que cada época correspondia a uma idade privilegiada e a uma periodização particular da vida humana. A idade

privilegiada do século XVII era a juventude; do século XIX, a infância; e do século XX, a adolescência. Com base nesta proposta, pode-se dizer que a idade privilegiada do século XXI volta a ser a juventude.

3.1 O fascínio de Apolo

Na cultura contemporânea brasileira, a imagem da juventude evoca beleza, sedução, trabalho, saúde e vitalidade, ao contrário da primeira metade do século XX, em que a juventude era sinal de despreparo, imaturidade, desarmonia corporal e hábitos antissociais. Naqueles anos, “um homem de 25 anos já portava o bigode, a roupa escura e o guarda-chuva, sinais necessários para identificá-lo entre os homens de 50 anos, e não entre os rapazes de 18” (KHEL, 2004, p. 90). Pele branca e roupas escuras eram símbolos da seriedade que o jovem assumia, o que mostra uma mudança paradigmática na valorização do homem atual: o rosto não é mais o lugar social do corpo para marcar a distinção. A marca de pertença a um grupo social valorizado localiza-se na forma do corpo, manifestando uma sociedade regulada pelo olhar exterior, conferindo os padrões culturalmente impostos. Nas palavras de Le Breton (2003, p. 22), “o sujeito só se reconhece no corpo após efetuar um trabalho de sobre-significação que o conduz à reivindicação de si”.

É possível cogitar uma atualização do mito de Apolo - conhecido primordialmente como uma divindade solar, que também representou o ideal grego da jovem beleza masculina e era o deus dessa juventude - na medida em que a imagem da juventude é representada pelo corpo jovem, que está relacionado à vitalidade, à força e à exuberância, e de certa forma, não mais articulada em função da idade do jovem, mas ao corpo que este possui.

Partindo de uma história da cidade contada através da experiência corporal do povo, Richard Sennett desenvolve, em *Carne e Pedra* (2006), uma interessante análise que implica no seguinte aspecto:

"O corpo humano" encobre um caleidoscópio de eras, uma divisão de sexos e raças, ocupando um espaço característico nas cidades do passado e nas atuais. Imagens ideais do corpo humano levam à repressão mútua e à insensibilidade, em especial entre os que possuem corpos diferentes e fora do padrão. Em uma sociedade ou ordem política que enaltece genericamente "o corpo", corre-se o risco de negar as necessidades dos corpos que não se adequam ao paradigma. (...) O conceito de corpo político, tanto na concepção

medieval como na moderna, organiza a nação impondo regras à imagem do corpo humano. (SENNETT, 2006, p. 21-22).

Para dar início a sua exposição, Sennett aponta a importância do corpo para o antigo habitante de Atenas: o ato de exhibir-se confirmava a sua dignidade de cidadão. A democracia ateniense dava à liberdade de pensamento a mesma ênfase atribuída à nudez. O desnudamento coletivo a que se impunha — algo que hoje poderíamos chamar de "compromisso másculo" — reforçava os laços de cidadania (SENNETT, 2006, p. 30). Nas artes, os líderes dos jovens guerreiros eram retratados e descritos quase nus, empunhando lanças e protegidos apenas por peças de metal que lhes cobriam as mãos. Os mais jovens costumavam envolver-se em lutas esportivas, sempre despidos e sem tentar ferir o oponente; nas ruas e em lugares públicos, os homens trajavam roupas largas que expunham seus corpos livremente. Entre os antigos gregos o corpo desnudado mostrava quem era civilizado, permitindo também que se distinguíssem os fortes dos vulneráveis.

O valor que os gregos atribuíam à nudez decorria, em parte, de como eles imaginavam o interior do corpo humano. O corpo quente masculino era mais forte, reativo e ágil do que um corpo frio e inerte, não necessitando, portanto, de roupas. A fisiologia grega justificava direitos desiguais e espaços urbanos distintos para os corpos que contivessem graus de calor diferentes, o que se acentuava na fronteira entre os sexos, pois as mulheres eram tidas como versões mais frias que a dos homens. Elas não se mostravam nuas na cidade. Além disso, as mulheres permaneciam confinadas na penumbra do interior das moradias, como se isso fosse mais adequado a seus corpos do que os espaços à luz do sol. Em casa, elas vestiam túnicas leves que as cobriam até os joelhos, ou, quando saíam à rua, linhos rústicos e opacos até os tornozelos. Esse ideal físico constituiu-se em fonte de distúrbios nas relações entre homens e mulheres, na forma do espaço urbano e na prática da democracia ateniense (SENNETT, 2010).

3.2 Corpo homem, corpo mulher: representações de gênero

Da Grécia Antiga à atualidade, as ciências sociais atribuem o conceito de gênero à construção social do sexo, o que implica em dizer que há machos e fêmeas na espécie humana, mas a qualidade de ser homem e de ser mulher é condição realizada pela cultura, levando em

consideração que o gênero é uma estilização do corpo. A antropóloga Maria Luiza Heilborn afirma que ao abandonar a definição mais tradicional de papéis sexuais, valoriza-se cada vez mais a dimensão de relatividade entre o indicador anatômico e a elaboração cultural.

O conceito de gênero tal como esboçado tem como origem a noção de cultura. Essa noção aponta para o fato da vida social, e os vetores que a organizam como, por exemplo, tempo, espaço ou a diferença entre os sexos, são produzidos e sancionados socialmente através de um sistema de representações. Numa formulação mais propriamente antropológica, o domínio das ideias e dos valores detém uma realidade coletiva, autônoma e parcialmente inconsciente para os membros do grupo estudado. (HEILBORN, 1994).

A filósofa estadunidense Judith Butler afirma que pensar o sexo é pensar a materialidade do corpo, o que implica na impossibilidade de pensar o gênero separadamente da normatização discursiva. Para a autora, a materialidade do corpo deve ser pensada como o efeito mais produtivo das relações de poder que se estabelecem na modernidade em torno da sexualidade. Butler se apoia no trabalho de Michel Foucault (2011), para quem a modernidade instituiu uma série de espaços dedicados à normatização do sexo através da multiplicação de suas narrativas e através da incorporação das práticas confessionais nos mais diferentes domínios de saber, com destaque para os científicos.

David Le Breton, em *A Sociologia do Corpo* (2012), aborda questões referentes à diferença entre sexos, expondo que as “características físicas e morais, as qualidades atribuídas ao sexo, dependem das escolhas culturais e sociais e não de um gráfico natural que fixaria ao homem e à mulher um destino biológico”. (BRETON, 2012. p. 66) Isto significa dizer que a condição do homem e da mulher não se inscreve em seu estado corporal, e que:

parece que certas diferenças físicas estatisticamente encontradas entre homens e mulheres dependem muito mais dos sistemas de expectativas sociais que lhes atribui preferencialmente papéis aos quais estão sujeitos os sistemas educativos e modos de vida. (BRETON, 2012. p. 66).

Guacira Louro (2000) aponta que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos e convenções, processos profundamente culturais e plurais (LOURO, 2000, p.6). Nessa perspectiva, nada há de exclusivamente "natural" nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza. Através de processos culturais, define-se o que é - ou não - natural; se produz e se transforma a natureza e a biologia e, conseqüentemente,

tornam-se históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino - nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade, das formas de expressar os desejos e prazeres, também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.

De volta a Butler, a filósofa ressalta que a hegemonia discursiva da heterossexualidade é parte constitutiva de nossa sociedade, e seu peso precisa ser considerado e analisado quando se trata de discutir em “como” os sujeitos assumem o seu sexo. Esse processo é pensado pela autora como sendo performativo, defendendo a identidade de gênero como uma sequência de atos, mas que não existe um ator ou performer preexistente e que faz os atos. Por isso, estabelece uma distinção entre performance (que pressupõe a existência de um sujeito), e performatividade (que não pressupõe um sujeito). Isso significa dizer que assumir um sexo não deve ser entendido como um momento singular e deliberado do sujeito, mas antes, “como a prática reiterada e situacional pela qual os discursos produzem os efeitos que nomeiam” (BUTLER, 2003, p. 2). Butler não defende a performatividade como uma ação deliberada e *consciencial*. Ao contrário, as contribuições de Foucault (1985) ao estudo da sexualidade permitem entender esse processo de construção como não equivalendo a um sujeito nem a seu ato, mas como um processo de reiteração por meio do qual tanto os “sujeitos” quanto os “atos” aparecem.

As relações entre os corpos humanos no espaço é o que determinam suas relações mútuas, como se veem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam (SENNETT, 2006, p.17)

Ora, se considerada a premissa de Butler sobre a performatividade dos sexos somada à característica performativa das culturas juvenis, ampliam-se as possibilidades de percepção e apreensão do universo dos jovens analisados nesta pesquisa.

3.3 Performance como linguagem e identidade

Durante o encerramento do VI CONECO⁹, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a mesa que concluiu os trabalhos de 2013 recebeu a professora Lucia Santaella para falar sobre *Mídia, performance e entretenimento*. Ao dar início a sua exposição, Santaella afirmou: “desde as redes digitais, a vida de qualquer pessoa comum ficou contingencial e performática. O *timeline* do Facebook é a vida em performance. As festas vão para o Facebook” (SANTAELLA, 2013).

Tomando como ponto de partida a expressão artística *performance* como uma arte de fronteira, em contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado "arte-estabelecida", ao longo das décadas, novas formas de conceituar a ação performática ganharam espaço nas reflexões acerca da identidade - especialmente no que diz respeito à cultura jovem na contemporaneidade.

A base teórica da manifestação arte-performance oferece subsídios para analisar a superexposição do sujeito em tempos de tecnologia, bem como a apropriação do próprio corpo por parte do sujeito. Sob tal perspectiva, amplia-se o campo de estudos sobre performance além da arte. Ainda que não caiba na proposta deste trabalho abordar as múltiplas possibilidades do tema, há elementos significativos de sua essência a serem adotados a fim de substanciar o que se pretende destacar aqui.

De acordo com Cohen (2002), a performance surgiu como uma experiência artística de vanguarda, que apesar de sua característica anárquica objetivando escapar de rótulos e definições, é antes de tudo uma expressão cênica¹⁰. Caracterizar a linguagem da performance é defini-la como uma expressão do corpo, um movimento representativo, ao vivo. É um corpo encenando em um tempo/espaço próprio em busca de romper fronteiras, ultrapassando hierarquias pré-concebidas, pré-conceitos, além de “convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação (...)” (COHEN, 2002, p. 26 - 27)

Em sua origem, a performance passa pelo movimento da *body art* (a partir dos anos 1950), em que o artista é sujeito e objeto de sua arte - ao invés de pintar, de esculpir algo, ele

⁹ Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação realizado no período de 23 a 25 de outubro de 2013.

¹⁰ Um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. Convém apontar que, conceitualmente, a performance advém das artes plásticas e não das artes cênicas, ainda que sua prática esteja no limite de ambas artes, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2002).

mesmo se coloca enquanto escultura viva -, assumindo o corpo como suporte artístico e como mensagem estética por si mesmo. Ontologicamente, está ligada a um movimento maior, a uma maneira de se colocar frente à arte: a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva, uma forma conceitual de arte na qual se procura uma aproximação direta com a vida, estimulando o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado e do ensaiado (COHEN, 2002).

Da arte-performance à performance midiática, tecnológica e contemporânea, é interessante observar que há uma diluição da proposta original no processo de absorção dessa manifestação expressiva nos mais diversos segmentos que vão desde as artes dramáticas, à moda, ao cotidiano, à televisão, à política etc. O tema está, hoje, muito mais voltado para uma forma artificial de se apresentar à vida, aos outros, de forma a chamar a atenção e reafirmar uma identidade do que a espontaneidade indicativa em sua origem. Na performance contemporânea, a ênfase na representação da vida real. De volta à exposição de Santaella no VI CONECO, imprescindível relacionar a performance ao uso das redes sociais como “vitrine” do eu que se pretende ser. Além do Facebook citado por Santaella, o Youtube – que o próprio nome sugere: “você ser” ou “você também é” - oferecer meios para que uma versão do “eu” esteja disponível em áudio e vídeo para qualquer pessoa que acesse o site. A busca por reconhecimento, por sair do anonimato, tem como meio a atuação performática.

Neste sentido, e com base no pensamento de Henri-Pierre Jeudy (2002), Nízia Villaça propõe uma reflexão sobre o reconhecimento da corporalidade do sujeito implicar na interação, na relação, na transformação concomitante do sujeito e do objeto e no questionamento da percepção (VILLAÇA, 2003). A elaboração da discussão aborda a performance como uma aventura do corpo, sendo uma exacerbação dos estereótipos da representação corporal, ainda que quisesse ser um aprofundamento do próprio processo de representação.

Em meio ao exibicionismo das metalinguagens cria-se a feira de estereótipos. Deixa de haver a tensão entre imagem e representação e impõe-se um enquadramento de conceituação anterior às imagens do corpo. A arte torna-se verdadeira máquina de produzir a estereotipia cultural como um viveiro que engendra equivalência e banalidade. (...) O corpo, mantendo-se a fonte sagrada de todas as ilusões, garante o futuro dos estereótipos. O corpo enigma permanece o grande estereótipo. (VILLAÇA, 2003)¹¹

¹¹ Os estereótipos apontados por Villaça são perceptíveis na construção corporal das jovens debutantes e no cenário do funk analisados no terceiro capítulo desta pesquisa. Especificamente, ao considerar o referencial teórico de DaMatta, na obra *Carnavais, malandros e heróis* (1997), capítulo sobre fantasias e uniformes, correlacionando a abordagem do autor com a experiência dos jovens que participam deste estudo.

As fotos que estampam o perfil daqueles que compartilham informações nas redes sociais são um exemplo (ordinário) do exposto por Villaça. Particularmente, os jovens observados para esta pesquisa dedicam momentos durante os bailes para tirar fotos especialmente "concebidas" para o Facebook. Nas imagens, observam-se repetições de poses que dão ênfase à diversão, à alegria, ao grupo de amigos, ao que se consome - a comida, a bebida, a roupa que se veste, o espaço - e, principalmente ao corpo. A linguagem corporal que deseja expressar os sentidos e as sensações presentes na festa privilegia um virtuosismo próprio da juventude, do "ser jovem", conforme apresentado anteriormente.

Neste contexto, pode-se recorrer a Marcel Mauss (1872-1950) ao afirmar que a expressão dos sentimentos obedece a uma linguagem. Discutindo a tensão entre o obrigatório e o espontâneo na expressão dos sentimentos, Mauss (1921) concebe a natureza socialmente codificada dos sentimentos, enfatizando o fato de que o sujeito, ao expressar para outros o que sente, no mesmo movimento expressa-o para si mesmo. A obra em questão, *A expressão obrigatória de sentimentos*, é um estudo do ritual oral dos cultos fúnebres australianos, entretanto, a consideração final de Mauss amplia o seu sentido:

Mas todas as expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos do indivíduo e do grupo, são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas, quer dizer, são linguagens. (...) É mais que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. Manifesta-se a si, exprimindo aos outros, por conta dos outros. É essencialmente uma ação simbólica. (MAUSS, 1979, p.153)

Reconhecido como um dos principais autores da corporeidade, David Le Breton dedicou-se, em *As paixões ordinárias - antropologia das emoções*, a tratar dos sentimentos como parte de um sistema de valores próprios a um grupo social. O sociólogo considera a emoção como proveniente da educação, adquirida de acordo com as modalidades particulares da socialização da criança, afirmando que todo ser humano é dotado da capacidade de entrar no universo simbólico que constitui a especificidade da condição humana (BRETON, 2009).

As emoções traduzem a ressonância afetiva do acontecimento de maneira compreensível aos olhos dos outros. Sua proveniência não é exclusivamente individual: ela é uma consequência íntima, ocorrida na primeira pessoa, de um aprendizado social, em primeiro lugar, e de uma identificação com os outros, em segundo lugar. Essas duas dimensões alimentam conjuntamente a sociabilidade e assinalam ao sujeito o que ele deve sentir, de qual maneira e em quais condições precisas. (BRETON, 2009, p. 117)

Segundo Le Breton, os sentimentos e as emoções não são estados absolutos. De uma sociedade a outra, o indivíduo sente afetivamente os acontecimentos de sua existência por intermédio de diferentes repertórios culturais. Enraizados numa cultura afetiva, as emoções se exprimem mediante uma linguagem gestual e de mímica que pode ser reconhecida pelos integrantes do meio social. Para o autor, a emoção experimentada traduz a significação conferida pelo indivíduo às circunstâncias que nele ressoam. "Um saber afetivo circula por intermédio das relações sociais e ensina aos atores as impressões e atitudes que se impõem, de acordo com suas sensibilidades pessoais, nas diferentes vicissitudes que podem afetar as suas histórias. As emoções são modos de afiliação a uma comunidade social, uma maneira de se reconhecer e de poder comunicar em conjunto sobre a base da proximidade sentimental" (BRETON, 2009, p. 126)

Assim, ao observar a exposição dos jovens em suas redes sociais e nos bailes que são objeto do presente estudo, confirma-se na prática a teoria apresentada primeiramente por Mauss e, na atualidade, por Le Breton. A performance frente aos dispositivos móveis permite registrar, compartilhar, representar e reafirmar realidades efêmeras comuns à cultura jovem. Desta forma, "o corpo constitui o suporte de diferentes linguagens não-verbais e é um elemento importante na construção da identidade do homem urbano contemporâneo" (SIQUEIRA, 2012, p.54).

3.4 Corpo e mídia: relações da contemporaneidade

No artigo *Juventudes e cidades no videoclipe: o corpo como foco* (2012), Denise Siqueira afirma que "em um universo de cultura de massa, os corpos são largamente explorados justamente porque representam, indicam visualmente pertencimentos, alteridades, origens, aspirações" (2012, p.54). O texto analisa a maneira pela qual os corpos são mostrados e afetados pelas cidades a partir da observação de videoclipes como representações das culturas jovens urbanas. Propõe-se caminhar junto às premissas apontadas por Siqueira, ajustando, apenas, o foco para o indivíduo/jovem como representante de si mesmo e da cultura jovem.

Marcel Mauss define as técnicas corporais como "as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo" (MAUSS, 2003,

p. 401). A construção teórica de Mauss tem como base observações advindas de seu próprio cotidiano, as quais lhe serviram como ponto de partida para demonstrar que a existência de diferentes culturas não apenas explica, mas justifica a diversidade de técnicas do corpo. Diante do exposto, indaga-se quais técnicas seriam utilizadas pelos jovens para dinamizar e dar fluxo à pluralidade da produção de sentidos na contemporaneidade.

Entende-se que uma das técnicas próprias deste século é a possibilidade de se estar atento a múltiplos estímulos sensoriais. Os jovens estudam enquanto escutam música, respondem às mensagens que chegam a todo instante em seus dispositivos móveis, acessam à Internet... esta capacidade é pertinente a uma geração própria, datada a partir do final do século XX e que vem se aperfeiçoando com as novidades tecnológicas que surgem constantemente, em uma multiplicidade de mudanças em curso. As transformações midiáticas e as tecnologias da informação e da comunicação concentram boa parte dos seus esforços em "atingir" o público jovem, adolescente e até mesmo as crianças¹².

"As mídias estão em toda a parte. Passamos mais tempo consumindo mídias no mundo ocidental do que fazemos qualquer outra coisa" (JENKINS, 2009, p. 16). Trata-se de uma "cultura da convergência". Henry Jenkins, pensador e estudioso das mídias, refere-se à convergência para designar o fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando, ela ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações com os outros (JENKINS, 2009, p. 29-30)¹³.

¹² A título de exemplo, meus filhos, Daniel de quase quatro anos e Olívia de um ano e meio, fazem uso de dispositivos móveis como celulares e Ipad com muita desenvoltura e *intuitividade*. A forma como as novidades tecnológicas são "naturais" para eles, representam uma técnica corporal própria de seu tempo. Os dedos que tocam a tela ao manusear o Ipad são resultado de uma competência cognitiva não possível há 10, 20 anos.

¹³ H. Jenkins relata no livro *Cultura da Convergência* (2009) que a antropóloga Mizuco Ito documentou o papel crescente que o celular vem assumindo entre a juventude japonesa, narrando casos de jovens casais que mantêm contato constantemente entre si o dia todo graças ao acesso a diversas tecnologias móveis. Eles acordam juntos, trabalham juntos, comem juntos e vão para a cama juntos, embora vivam a quilômetros de distância uns dos outros e talvez só se vejam pessoalmente poucas vezes por mês. O que poderia ser chamado de *telecocooning*. O termo *cocooning* (do inglês "cocoon", "casulo") foi cunhado nos anos 1990 para definir a tendência ao isolamento social nas últimas décadas: as pessoas preferem ficar em casa a interagir socialmente. O aparecimento de novas tecnologias, como a Internet, acentuou essa tendência. (2009, p. 44-45)

O papel desempenhado pelo sujeito nas mídias e para as mídias solicita implicitamente de seus observadores que considerem como verídica a impressão sustentada perante eles. Convoca-se a acreditar que a representação (personagem) possui os atributos que aparenta possuir, que as coisas são o que parecem ser (GOFFMAN, 2011, p. 25). Isto está atrelado ao que Zygmunt Bauman apresenta em *Vida para consumo* (2008), a saber:

Determinações atributivas circunstanciais e contingentes podem explicar a seleção feita de eus adequados para exibição, mas dificilmente a própria atenção que se dá ao fazer *uma* seleção e depois torná-la publicamente visível; menos ainda o zelo com que se empreende o esforço de torná-la visível (BAUMAN, 2008, p. 141).

Bauman afirma que ainda que o "eu" que a pessoa está lutando para exibir e tornar reconhecido esteja destinado pelo ator a preceder, antecipar e predeterminar a escolha da identidade visual, "é o impulso de seleção e esforço de tornar a escolha publicamente reconhecível que constituem a autodefinição do indivíduo líquido-moderno" (BAUMAN, 2008, p. 141).

Partindo da ideia de que a identidade é um projeto a ser desempenhado com base em uma seleção, pode-se pensar que a escolha implica em gosto, àquilo que o sujeito entende ser bom e adequado à imagem que pretende ter. Sobre esta particularidade - o gosto -, o sociólogo Euler David de Siqueira desenvolveu para o livro *Argumentos do corpo: cultura, poética e política* (2013) o artigo intitulado *Dança e gosto como campo social* (p. 20 - 36) propondo pensar na divisão social do gosto, "divisão altamente hierarquizada e valorada de diferentes maneiras" (SIQUEIRA, 2013, p. 20).

Nas palavras do sociólogo:

Para que um bem seja identificado como tal e apreciado, é preciso que as coordenadas culturais e simbólicas da identificação e do reconhecimento estejam disponíveis tanto de uma forma subjetiva quanto objetiva. Nesse sentido, de acordo com Bourdieu (2009), ao mesmo tempo que um gosto é classificado e classificante, temos aqueles que detêm os princípios de julgamento ou de classificação, o que lhes permite operar julgamento com base no "bom" ou no "mau" gosto. (SIQUEIRA, 2013, p. 25)

Isto posto, conclui-se que o caminho para a definição dos meios de produção do "eu" estão relacionados ao gosto e, tratando-se de corpo, de uma linguagem específica e de técnica corporal particular. Retomando o exemplo do Facebook, os jovens que frequentam os bailes funk e dançam o passinho, publicam fotos que permitem identificar parte de sua identidade, pois "um

gesto é também um valor de gosto; e um valor também é um gesto ou uma postura" (SIQUIERA, 2013, p.34).

4 CORPO E PRODUÇÃO DE SENTIDO NOS BAILES DE DEBUTANTES E DO PASSINHO/FUNK

“No hedonismo moderno e autoilusionante nada apaixona tanto no corpo do ‘outro’ como sua conformidade a um modelo veiculado pela imaginação”

PAIS, 2006, p.20.

Os jovens em análise neste estudo¹⁴ participam dos bailes e das festas buscando assumir identidades que residem em seu imaginário por meio de um corpo flexível, disponível para tomar a forma que entendem ser a que melhor os representa. David Le Breton (2003) afirma que todo corpo contém inúmeros outros corpos virtuais que o indivíduo pode atualizar por meio da manipulação de sua aparência e de seus estados afetivos. O corpo enquanto objeto de significação e de comunicação constrói significados, na forma como se mostra e é mostrado, em determinados contextos sociais.

O corpo é um grande gerador de linguagens. O conjunto de trajes, adornos, pinturas, tatuagens e demais recursos aplicados a ele sobrepõe-se como suporte ideal da materialização do imaginário que, aliada à moda - uma das formas de representação de uma identidade - constrói e consolida desejos e crenças atualizando valores, articulando e potencializando o discurso sobre o corpo. Os investimentos na imagem corporal contribuem para a construção das identidades dos jovens, confere-lhes uma expressão simbólica de poder, uma vez que se diferenciam entre si através de atributos distintivos. Os jovens não só são possuidores de um corpo mas eles próprios são um corpo. E, por isso, o simbolizam quando se vestem, se movimentam, gesticulam, dançam e se reúnem em grupo¹⁵.

A imagem que o corpo oferece ao olhar externo constitui o primeiro e mais imediato contato com o mundo. “É o olhar que os outros têm de você que o define!”, sentenciou Paul

¹⁴São as jovens moradoras do Morro da Providência que participaram das três edições do baile coletivo de debutantes promovido pela UPP; um grupo de sete adolescentes da comunidade Santa Marta; e seis jovens que integram o grupo chamado Dream Team do Passinho.

¹⁵ De maneira geral, pode-se observar que quando os jovens (estudantes na porta da escola, em grupos no shopping, nas festas que participam) estão reunidos evidenciam-se e acentuam-se as características de identidade de seus integrantes. Ao passo que, em grupos mistos, formados por pessoas de diferentes faixas etárias, há uma minimização da exibição de tais características juvenis.

Claval (1999, p.13). É em torno das imagens corporificadas que se constroem e se desenvolvem estratégias fundamentais de comunicação e sentido. Se a decoração corpórea é característica da exploração de possibilidades de significação do homem desde o início da cultura, a função de ampliar os discursos não verbais através da moda, gestos e movimentos é traduzida artisticamente pelas possibilidades de novas organizações plásticas.

Pensar o corpo, portanto, significa confrontar-se com um sujeito/objeto, que assume simultaneamente diferentes trajetórias, em que a multiplicidade de significações remete a diferentes olhares. Tais reflexões possibilitam compreender o corpo como um território, em que é impossível definir o limite, já que este se modifica constantemente à medida que se tenta apreendê-lo. É, no entanto, propriamente essa riqueza que faz do corpo um sujeito e objeto privilegiado de investimento simbólico. David Le Breton afirma que um mundo imaginário se interpõe entre as mímicas e os movimentos do corpo, dando espessura à vida social e completando a cena com significados próprios ao espectador (BRETON, 2009, p.43). O corpo personifica e torna presente o sujeito no mundo. É um suporte sensível que se articula com diferentes códigos, processando continuamente uma série de significantes, que, por sua vez, processam significações.

Discorrer sobre produção de sentido, por sua vez, leva a ao menos dois caminhos: sentido, no valor de significar (i); e no contexto do sentir (ii). Sobre estes aspectos, Eric Landowski (2005, p.94) argumenta que "não somente o sensível 'se sente' (por definição), mas ele próprio *faz sentido*, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto por um lado, a significação está *já presente* naquilo que os sentidos permitem que sejam percebidos, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica *ainda presente* no plano onde o sentido articulado se constrói".

A concepção dualística sensação versus cognição deve ser ultrapassada, de acordo com Landowski, por meio de uma reflexão sobre a emergência e o modo de existência do sentido que a experiência estética conduz. Neste propósito, o pesquisador em semiótica observa a partir da obra *Da imperfeição*, de A. J. Greimas, uma outra forma de encontro entre o homem e o mundo: o encontro estético, um caminho que passa pela mediação do sensível.

Dentre os apontamentos que Landowski apresenta, uma parte interessa particularmente a este estudo e pode ser relacionada ao exposto no primeiro capítulo sobre o caráter sociológico e antropológico da festa: de forma geral, para Durkheim, a festa tem como função renovar os

ânimos do indivíduo para a rotina e os compromissos da vida “séria” social. Desta forma, é possível uma aproximação ao estudo da semiótica do sensível a partir da concepção estética de Greimas (1917-1992), apresentada por Landowski no seguinte esquema: tudo começa por uma *falta* – nesse caso, uma falta de sentido – melancolia vaga e sem objeto, identificada como a “espera do inesperado”. Acontece então – segundo tempo – um verdadeiro *milagre* destinado a preencher essa espera, uma aparição súbita e “deslumbrante” que vem inopinadamente provocar o êxtase do sujeito, fazendo-o entrever, para além da banalidade das aparências, um mundo “outro”, carregado de sentido. É o momento estético propriamente dito, em completa ruptura com tudo aquilo que o precedeu, bem como com tudo aquilo que o sucederá. De fato, o acidente estético, essa “fratura” na ordem das coisas, introduz no fluxo de uma continuidade considerada como imutável e necessária uma súbita descontinuidade, tão imprevisível quanto efêmera. Pois – última etapa –, mal chegado o instante do deslumbramento, começa a inelutável volta ao ponto de partida, a *recaída* no mundo banalizado e automatizado de todos os dias. Percurso em três etapas, portanto, mas cuja sucessão em forma de ida e volta nada mais faz, na realidade, do que traduzir no plano sintagmático uma articulação paradigmática estritamente binária: de um lado, a experiência estética, apresentada como um “relâmpago passageiro”, e do outro, a “*banalidade*” do cotidiano, reino de anestesia, do qual o sujeito emerge somente um instante para, logo a seguir, novamente mergulhar nele (LANDOWSKI, 2005, p. 95-96).

A partir da leitura de *Da imperfeição*, de Greimas, Landowsky identifica que a obra convida a diversificar as vias de acesso à inteligibilidade do sensível. Distinguidas duas linhas de interpretação, uma binária e catastrófica - ou bem a rotina, ou bem o acidente - e a outra dialética e construtivista. Essa última abre o caminho para configurações em que a presença do sentido faz-se sentir de um modo ora "melódico", ora "harmônico", que supõe o reconhecimento de um papel igualmente ativo da parte dos dois parceiros - sujeito e objeto - implicados nos processos de construção do sentido.

A cultura corporal, a ideia do corpo como meio de significação, seduz os jovens por sua carga expressiva e sua aparência está mais arraigada à experiência que à consciência. Os jovens estudados apropriam-se de seus corpos em busca de um poder de expressividade que está atrelado ao *outro*. A consciência da identidade individual somente é possível pelo reconhecimento do outro, pois muito do que está fora de si pertence à essência do eu que se revela no outro. O “eu” perde-se no “outro”, em um desencontro que se encontra na identidade das teias da socialidade,

pois esta é um palco de transferências: de emoções, de saberes, de sensibilidades (PAIS, 2006, p.14).

Perpassam tais dimensões sensíveis ou afetivas vivenciadas ou experimentadas pelos jovens dos bailes aqui analisados o papel do imaginário na construção das identidades juvenis. Neste aspecto, destaca-se o pensamento de Maffesoli: “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (MAFFESOLI, 2008, p. 76) Em Maffesoli, o imaginário – para ele coletivo na maior parte do tempo – se constitui pela ideia de fazer parte de algo, de partilhar uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, no encontro do racional e do não-racional.

Isto posto, somado às considerações sobre gênero, a construção desta análise observa a desenvoltura dos corpos na festa, sobretudo a que se desenvolve em comunidades da cidade do Rio de Janeiro e está relacionada às manifestações culturais e sociais de jovens da periferia da cidade.

4.1 O baile coletivo de debutantes de 2013

Desde de abril de 2013, constava na pauta da Coordenadoria da Polícia Pacificadora (CPP) realizar um grande baile de debutantes reunindo uma jovem moradora de cada comunidade com UPP para comemorar os cinco anos do projeto de pacificação das favelas cariocas. Diante dos acontecimentos políticos e sociais ocorridos na cidade do Rio de Janeiro¹⁶, ações como a do baile foram suspensas pela Corporação temporariamente e o foco de atuação da polícia foi direcionado para medidas de contenção¹⁷.

Em 19 de dezembro de 2013, dia da inauguração da primeira UPP (Santa Marta, em Botafogo, em 2008) aconteceu a festa. Entretanto, em razão do pouco tempo para a elaboração do

¹⁶ As manifestações populares que tiveram início em junho de 2013 inicialmente com o foco de reivindicação na redução das tarifas do transporte coletivo, se espalharam pelas redes sociais, amplificando os protestos para diversas cidades do país (entre elas Porto Alegre, Manaus, Goiânia, São Paulo e Rio de Janeiro) e trazendo à tona novas reivindicações, como educação e saúde e contra a violência e contra a corrupção.

¹⁷ Major Carla Rocha, responsável pela Coordenadoria de Polícia Pacificadora, em conversa ao telefone em agosto de 2013.

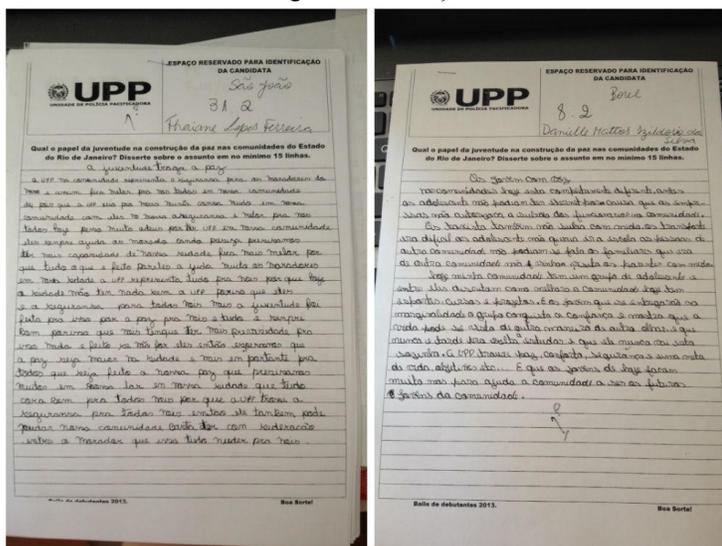
baile em decorrência das manifestações de rua ocorridas de junho a outubro de 2013 que levaram a polícia a adiar a programação social, o baile de debutantes foi caracterizado como um "evento" e não um "projeto social" como originalmente concebido (a ser detalhado a seguir, no sub capítulo de argumentos de análise).

A divulgação de seleção das jovens nas comunidades foi por meio da associação de moradores. A ação não foi amplamente anunciada porque não havia estrutura e tempo para uma seleção com grande número de pessoas. O critério para inscrição indicava que as candidatas deveriam ser moradoras da comunidade, terem nascido no ano de 1998 e com matrícula escolar. A quantidade de jovens inscritas por UPP variou entre duas a oito.

A seleção se deu por meio de uma redação realizada no Ciep Noel Rosa, em Vila Isabel. No dia 9 de novembro 130 jovens tiveram o tempo de uma hora para dissertar sobre o tema "Qual o papel da juventude na construção da paz nas comunidades do Estado do Rio de Janeiro?". A correção dos textos coube a Marcela Lobo, jornalista responsável pela assessoria de comunicação da CPP. Segundo Marcela, a análise levou em consideração apenas o conteúdo e não a ortografia e a gramática das redações - problema encontrado. As provas não foram identificadas com o nome das adolescentes e sim com o código de inscrição, para garantir a isenção na escolha da jovem representante de sua comunidade.

Ao ter acesso às redações selecionadas, observou-se que os textos relatavam, em sua maioria, a realidade de cada comunidade, considerando a chegada da UPP. As palavras "drogas", "violência", "segurança", "oportunidade", "sonho", "paz" estiveram presentes em todas as redações. Identificou-se também a dificuldade em organizar as ideias para a escrita, a grafia das palavras e a concordância gramatical. Muitas colocaram no papel a forma oral de seu discurso.

Figura 2 – Redação



Legenda: A candidata moradora do Borel escreveu: "Nas comunidades hoje esta completamente diferente, antes os adolescente não podiam ter internet por causa que as empresas não autorizava a subida dos funcionarios na comunidade. Os taxistas também não subia com medo. Os transporte era dificil, os adolescente não queria ia a escola..." Em outro texto, a candidata escreveu: "muitos adolescentes acham 'bonito' ser traficante por eles terem dinheiro, roupa de marca e 'muita' mulher. Mas o que eles não sabem é que, é muito melhor trabalhar pra ganhar seu próprio dinheiro do que ser traficante e ter um dinheiro 'sujo'".

Foram selecionadas 37 meninas das 36 UPPs, uma vez que na comunidade de Prazeres as representantes foram gêmeas. Uma debutante desistiu de participar porque o dia do evento, 19 de dezembro, era também a data de seu aniversário. Como cada jovem tinha direito a dez convites somente, a família optou por não participar do baile coletivo para comemorar a data em família.

Apenas dois encontros reunindo as 36 debutantes aconteceram. No endereço da CPP, em Bonsucesso, uma reunião com os responsáveis para orientações sobre o baile e para a entrega de documentos e outra, no dia 13 de dezembro para realização do único ensaio com as jovens e os policiais "príncipes". Estes foram escolhidos pelos comandantes das UPPs em que atuam. Algumas jovens já conheciam os policiais pela convivência nas comunidades, outras os conheceram apenas no dia do ensaio.

Durante o ensaio, as jovens tomaram conhecimento da dinâmica da cerimônia e tiveram uma breve orientação quanto à valsa. Na oportunidade, a pesquisadora ofereceu ajuda às jovens e aos policiais quanto ao posicionamento dos braços, do alinhamento do corpo e da postura indicada para a valsa, assim como o compasso e andamento musical da dança. As jovens souberam que também dançariam com um familiar, o que causou certo desconforto em algumas,

pois, segundo elas, não havia uma figura masculina que fosse estar presente na festa. A solução dos organizadores para tais jovens é que uma "autoridade" substituiria o par ausente da debutante.

No dia seguinte ao ensaio, as meninas fizeram prova de vestido - custeado pelo Governo do Estado - em uma loja de aluguel de roupas para festas na Tijuca. Os acessórios e sapatos ficaram por conta de cada uma. Uma equipe de reportagem da BBC Londres acompanhou a prova de roupa. Observou-se que, de certa forma, as perguntas elaboradas pela equipe estavam relacionadas com o "sonho se tornar realidade", a "expectativa pelo dia de princesa" e o aspecto assistencialista dos projetos sociais, explorando o emocional das meninas e das mães que as acompanhavam.

No dia 19 de dezembro, o Armazém 3 do Pier Mauá, zona portuária do Rio de Janeiro, estava decorado com globos de luz pendidos no teto, um pequeno palco para a Banda da Polícia Militar com cenário em círculos brancos, luz lilás e linhas estilizadas do Morro do Corcovado, um tapete lilás estendido no meio da armazém formando um corredor. Nas laterais, mesas redondas, com toalhas brancas, ornamentadas com flores. A mesa do bolo se destacava em um canto à parte, isolada por um cordão.

As meninas haviam chegado à Vila Olímpica do Parque Recanto do Trovador, em Vila Isabel, às 13h para se arrumar. Profissionais de cabelo e maquiagem foram convocados pelas redes sociais para participar como voluntários. Durante a tarde de preparativos, muitas fotos, "selfies" e conversas ao telefone celular e trocas de mensagens.

Figura 3 - A preparação



Fonte: SOBRAL, Lauro. *Frames* do vídeo "A valsa da UPP", disponível em: <http://oglobo.globo.com/videos/v/a-vals-da-upp/3032961/>

O início da cerimônia, previsto para as 19h30, somente aconteceu por volta das 21h30. Havia serviço de garçom, porém reduzido. Foram oferecidos refrigerantes e salgados. Observou-se que a maioria das mesas era ocupada por mulheres e crianças, e devido ao tamanho do Armazém, a aparência era de que não havia muitas pessoas para a festa. Uma área reservada para convidados oficiais e autoridades não foi ocupada plenamente.

Convidados e a imprensa aguardavam a chegada das debutantes. Quando a Kombi com as jovens estacionou no Armazém, cinegrafistas, fotógrafos e jornalistas cercaram o veículo. A reação das debutantes foi de "deslumbramento". Naquele instante, todas se sentiam como "estrelas". Algumas, mais inibidas saiam do carro de cabeça baixa, segurando o vestido para não tropeçar. Outras, mais animadas, desciam chamando pelo "príncipe": "Cadê meu príncipe? Príncipe!", disse uma delas.

Figura 4 - A chegada



Fonte: UOL Notícias. Disponível em <http://noticias.uol.com.br/album/2013/12/20/upp-organiza-baile-de-debutantes-em-comunidade-do-rio-de-janeiro.htm>

A cerimônia teve início com a chamada dos policiais "príncipes" um a um, por nome e comunidade em que atuam. Eles caminharam pelo corredor e posicionaram-se um ao lado do outro, de ambos os lados. As debutantes percorreram o tapete lilás pelas mãos do comandante da UPP da comunidade em que moram, que as entregou ao policial.

A cada entrada das debutantes uma reação diferente. Algumas tímidas, outras nervosas, emocionadas, descontraídas... No visual de cada debutante, um toque pessoal: na escolha dos acessórios para compor o figurino, coroas, tiaras, luvas, plumas, salto alto e tênis. A música de entrada também foi escolhida pelas jovens. No repertório, música romântica norte-americana, a exemplo do tema de A Bela e a Fera.

As debutantes, divididas em duas filas, dançaram a primeira valsa com o policial. Depois, as jovens que estavam do lado direito do tapete lilás dançaram com o Secretário de Segurança Pública, José Mariano Beltrame, e as debutantes na fila da esquerda dançaram com o Coordenador de Polícia Pacificadora, Coronel Frederico Caldas. A última valsa foi dançada com um familiar.

Logo após o "parabéns", as debutantes circundaram a mesa do bolo ao som de "Show das Poderosas", da cantora Anitta. Tem início o repertório funk e, o tapete é transformado em pista de dança, onde também muitas crianças correm.

Por volta das 22h20min as debutantes tiram fotos. As autoridades se retiram. A imprensa vai embora e a festa parece ficar vazia.

4.1.1 Categorias de análise: dança, gênero, ritual, corpo, imagem e comportamento

Em algumas "festas tradicionais" de comemoração de 15 anos faz parte a elaboração de um cerimonial minucioso que propõe conduzir, em uma noite, a passagem de menina para jovem mulher por meio de símbolos, gestos, objetos e da atuação dos atores principais do baile. Além do cortejo familiar, das homenagens e da participação de pajens, damas de honra e de um "príncipe", a cerimônia possui rituais marcados pela tradição de uma época em que a finalidade do baile de debutante era apresentar a jovem mulher à sociedade a fim de chamar a atenção de rapazes socialmente conceituados, possíveis pretendentes ao casamento. Ainda que o ritual não possua o mesmo sentido para as jovens contemporâneas, muitas ainda adotam todo o protocolo formal da cerimônia.

Debutar é ver a menina bonita / deixar o vestido de chita, tirar do cabelo a fita. / Vestir vestido encantado de baile, / todo enfeitado, / com as cores dos sonhos lindos. / E, em seus olhinhos, sorrindo / vestir poesia inocente, / vestir poesia que sente / nos versos do coração da menina-flor-botão / que não é mais uma qualquer. / Pois nesta noite, debutante / transformou neste instante / a flor-menina em flor-mulher!¹⁸

¹⁸ Em diversos sites sobre debutantes (entre esses <https://pt-br.facebook.com/15anosmeu/posts/390095764427081> ; http://www.debutanteacontece.com.br/noticias.asp?id_noticia=35; <http://www.mundomulher.com.br/?pg=17&sec=20&sub=21&idtexto=8115>) o verso aparece como referência de

Neste roteiro convencional, adotado por cerimonialistas e profissionais de festas, na primeira parte do baile a jovem deve usar o primeiro vestido da noite, um modelo mais infantil, e estar calçada com sapatos baixos. Ela deve recepcionar os convidados, um momento de aprendizado social. Logo depois, os convidados dirigem-se para uma ala separada onde a debutante vai aparecer para a valsa e terá início a abertura do cerimonial¹⁹.

Dentre os marcos da cerimônia (identificados durante a pesquisa), considerados ritos de passagem, três assumem a mesma característica de reafirmar que a debutante está deixando a infância e ingressando na fase adulta de sua vida. Tais rituais acontecem no baile da seguinte forma: *entrega da joia*: (brinco, anel, pulseira ou colar) geralmente feita pelo pai ou pelo avô, simboliza a vaidade e a atenção que a menina deve dar, a partir daquele momento, à aparência e ao cuidado com o corpo; *troca do sapato*: o de salto baixo é substituído por um de salto alto pelo pai da debutante, mas isso pode ser solicitado ao "príncipe" de honra. Dois são os significados: informar aos participantes que a moça está pronta para dar seus próprios passos e tomar suas próprias decisões; e como símbolo de passagem, objeto para sedução, fetiche e poder. *Passagem da Boneca*: representa a propagação da família. A jovem entrega uma boneca para uma criança da família simbolizando que está deixando a infância para trás e que aceita os novos conceitos morais e sociais da idade. *Valsa*: a debutante troca o vestido por um de gala, que será utilizado para dançar a valsa e simbolizar a plenitude da beleza e feminilidade. A primeira valsa é com o pai, a segunda com outra figura masculina do meio familiar e a terceira e última com o "príncipe". A valsa é executada dentro do círculo formado por catorze casais e durante a terceira dança, com o "príncipe", a debutante apaga as velas que cada casal segura, simbolizando as idades vividas pela jovem²⁰.

O ritual apresentado repete-se nas festas de debutantes do século XXI por motivo de uma tradição de cerimonial, repetição do fazer e não por significação. Ainda que cada etapa seja conduzida oralmente por um cerimonialista, explicando aos convidados da festa o significado dos

abertura de cerimonial. Apenas uma página (<http://pensador.uol.com.br/frase/NzkzMDU4/>) indica o escritor Sérgio Antunes como autor da poesia. Acesado em outubro de 2013.

¹⁹ Esta informação é resultado de pesquisa e coleta de dados na página de debutantes da rede social do Facebook (<https://www.facebook.com/debutantesbrasil?fref=ts>).

²⁰ Durante a pesquisa, foram visitados diversos sites que traziam informações sobre as festas de 15 anos. Nota-se uma repetição de textos com poucas variações. Não foram identificados estudos acadêmicos que trouxessem dados sobre o cerimonial dos bailes. Para assumir neste estudo o ritual exposto, foi entrevistado por telefone um cerimonialista do Rio de Janeiro, Flavio Taveiros.

atos descritos acima, tal ritual como um sistema cultural de comunicação simbólica (STANLEY TAMBIAH, 1985) emprega uma mensagem que não foi atualizada pelo contexto histórico e social que vivemos. Ao optar por realizar uma cerimônia de 15 anos, a debutante adere à aura da celebração, que, por consequência, a transpõe para o universo do conto de fadas, da fantasia de ser princesa.

A antropóloga Adriane Luisa Rodolpho (2004, p. 139 - 140) afirma que através da repetição e da formalidade, elaboradas e determinadas pelos grupos sociais, os rituais demonstram a ordem e a promessa de continuidade destes mesmos grupos. Os estudos clássicos sobre o tema vêm, desde os vitorianos do século XIX, ganhando tonalidades bastante peculiares de acordo com seus vários matizes epistemológicos. Lévi-Strauss contribuiu significativamente para as teorias antropológicas sobre o ritual. O antropólogo analisou o ritual em sua obra *Mitológicas* - um estudo em quatro volumes sobre os mitos americanos - e chamou a atenção para a importância de diferenciação entre mito e rito, sendo o ritual “o modo pelo qual as coisas são ditas”, e os mitos como “o que dizem as palavras” (STRAUSS, 2011). É desta forma, que a insistência no discurso da menina que deixa a infância para trás e aponta para o tipo de mulher que ela deve ser, implícito nas dramatizações da festa de 15 anos, suscita refletir os valores pensados e vividos de uma determinada sociedade.

Observar os rituais da festa de 15 anos nos remete ainda ao estudo de Jean Duvignaud voltado aos instrumentos sociais que visam à reconstrução dos conjuntos sociais por intermédio da metodologia da dramatização. Para Duvignaud, a existência coletiva pode manifestar-se por uma teatralização que põe em cena a ação de um drama, onde estão propostos os principais papéis sociais de um grupo, tradicional ou não, constituído e encarnado às suas funções fundamentais. Nessa ordem de ideias, a cerimônia social é, possivelmente, o elemento fundamental da vida coletiva porque exprime, com marcante intensidade, as dimensões dos papéis sociais e o confronto dos símbolos que eles significam (DUVIGNAUD, 1983). Tal qual sentenciou:

As gerações sucedem-se umas às outras e sem o peso das coibições, das repressões e das crenças míticas, nenhum grupo humano teria a sua sobrevivência assegurada. Faz-se necessário que a "entrada na vida" seja uma capitulação frente à cultura estabelecida, que o jovem reencontre os antigos vestígios e coloque os pés sobre as pegadas dos seus predecessores (DUVIGNAUD, 1983, p. 100)

As considerações de Duvignaud em sua célebre obra *Festas e civilizações* (1983) vão muito além do que foi pontuado, entretanto, a citação é oportuna para apoiar a proposta deste estudo de propor a existência de um “conteúdo” - ou ideologia como disse Foucault (1999) - e de sentidos na festa de debutantes, no que se refere também à leitura dos corpos, dos símbolos e da relevância, para as jovens, deste tipo de celebração.

Fazer parte deste contexto, portanto, é o desejo de muitas das jovens moradoras do Morro da Providência no Rio de Janeiro. Ciente disso, em 2010 a Unidade de Polícia Pacificadora da região propôs a realização de um baile coletivo de debutantes como tentativa de compensação pela recente proibição dos bailes funk dentro da favela. O fato teve início com o processo de pacificação que acabou redefinindo a vida dos moradores das comunidades de muitas formas – algumas intencionalmente, outras de modo acidental ou inevitável. Uma dessas maneiras foi a regulamentação da “diversão” e do lazer, o que gerou insatisfação na população de jovens, pela falta de atividades após a proibição dos bailes que durante décadas definiram grande parte da “cultura das favelas”²¹.

O idealizador do baile coletivo de debutantes das comunidades pacificadas e então comandante da UPP Providência, Capitão Glauco Schorcht, declarou em entrevista para esta pesquisa que havia uma necessidade urgente de a polícia se relacionar positivamente com os moradores da comunidade. A ideia do baile funcionou como uma estratégia de aproximação, já que o público feminino e jovem daquela região foi o autor da maioria das reivindicações por bailes. Segundo o Capitão, em todas as comunidades no período da pacificação existia grande dificuldade de comunicação com os adolescentes. Havia, de acordo com ele, um histórico negativo sobre a sexualidade feminina e uma repressão latente em relação às mulheres. Considerando fazer parte do imaginário feminino ter um baile de debutantes, o evento tornou-se o mote para estabelecer um diálogo e integrar as jovens às atividades da UPP e torná-las referência na comunidade.²²

No discurso do oficial observou-se a intenção de, por meio do baile, transmitir valores e, de certa forma, disciplinar os corpos (Foucault, 1999). A conjunção política e estética pode ser aqui considerada se levada em conta a mediação estética da festa, segundo Duvignaud, na

²¹ <http://www.solosculturais.org.br/cultura-da-favela-e-cidade/> ; <http://observatoriodefavelas.org.br/apresentacao/> ; ver também <http://oglobo.globo.com/cultura/o-mapa-da-cultura-na-favela-7489814>

²²Entrevista concedida pelo Capitão Galuco Schorcht na UPP da Providência em agosto/2013.

proposta da polícia em estabelecer tal tipo de relação: "invocar uma atitude, um comportamento, uma pessoa imaginária, é criar uma realidade supra-real que se torna real pela comunicação que ela implica e pela mensagem recebida" (DUVIGNAUD, 1983, p. 90). Há uma outra forma de atuação da polícia no baile de debutantes, além de organizar e realizar a festa: o policial assume o papel de "príncipe" da debutante. Neste aspecto, Duvignaud (1993, p.90-91) dirá: "os personagens disfarçados das cerimônias ou das festas, representam uma oportunidade, uma eventualidade de mudança da ordem das coisas ou do mundo. (...) A festa então é ideologia porque revela uma intenção particular não materializada, talvez, do irrealizável".

De volta à entrevista com o Capitão Glauco, ele afirmou que, por outro lado, algumas jovens desistiram do projeto ao tomar ciência da participação dos policiais na própria festa, como seu par para a valsa. Em outro momento da pesquisa, ao entrevistar uma jovem moradora do Pavão-Pavãozinho que "sonhava" em ter uma festa de debutantes - não possível por falta de recursos financeiros da família - ela disse ter desistido de participar do baile coletivo ao saber que o seu "príncipe" seria vivido por um policial. "Odeio polícia"²³, declarou.

A relação entre a Corporação, o Estado e as comunidades tem fundamento no histórico de cada favela com os traficantes de drogas e com a polícia antes da chegada da própria UPP. Em termos simples, quando a realidade das favelas era dominada por conflitos com traficantes de drogas, as percepções sobre a UPP tenderam a ser mais positivas (exemplo da comunidade Chapéu-Mangueira). Quando era dominada por conflitos com a polícia, as percepções tenderam a ser mais negativas (o que ocorreu em Pavão-Pavãozinho). Quando era dominada por intenso conflito com traficantes de drogas e policiais, as percepções combinaram fortes sentimentos de alívio com intensa preocupação sobre o futuro e o retorno dos traficantes de drogas (fato identificado na comunidade do Borel)²⁴.

Retomando a narrativa sobre o imaginário de princesa e relacionando-o à experiência da festa de 15 anos, vale considerar que o príncipe e a princesa, como personagens de contos de fadas, são emblemáticos e trazem consigo elementos simbólicos e representativos como o amor romântico, o ideal de masculinidade e de feminilidade, os conflitos familiares, os desafetos e as maldades que movem as relações interpessoais, a eterna luta entre o bem e o mal e, sobretudo, a possibilidade de encontrar proteção e amor eterno ao final da história. Além dessas questões, há

²³Jovem entrevistada em grupo durante pesquisa na comunidade Santa Marta em julho/2013.

²⁴Disponível em http://www.upprj.com/index.php/estudo_publicacao

outras tantas acionadas pelos contos de fadas, “nesse mundo de imaginação, que não só nos libertamos das realidades enfadonhas da vida cotidiana, como nos entregamos aos prazeres catárticos de derrotar aqueles gigantes, madrastas, bichos-papões, ogros, monstros e trolls, estes também conhecidos como adultos” (TATAR, 2004, p.8).

Há uma forte representação de gênero na idealização das princesas que envolvem e dão vida aos personagens dos contos clássicos de fadas e povoam o imaginário e as representações coletivas da personagem feminina. Comuns são as referências à figura idealizada da mulher dócil, submissa, romântica, casadoura, à espera da completude com o amor do príncipe. Entretanto, tais generalizações são condenadas por pensadores feministas, como Judith Butler. Mas o argumento que se atribui ser significativo aqui está pontuado por David Le Breton, em *A sociologia do corpo* (2006). O antropólogo considera que as qualidades morais e físicas atribuídas ao homem ou à mulher não são inerentes a atributos corporais, mas são inerentes à significação social que lhes são dadas e às normas de comportamento implicadas, pois o corpo é um símbolo da sociedade, reproduzindo em escala reduzida os poderes e os perigos que se atribui à estrutura social. "O corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo são possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem" (BRETON, 2006, p. 70).

É neste sentido que se aborda a idealização da princesa por meio das características comumente conferidas à sua imagem. No encontro realizado na comunidade Santa Marta, com um grupo de jovens composto por meninas que já vivenciaram o baile de debutantes, pelas que estão em fase de preparação para o baile, e pelas que vivem na expectativa de sua realização, ficou patente que as impressões sobre a festa de 15 anos são condizentes com o cenário feminino acima exposto, valendo-se do corpo como tela de projeção:

"Bom, na minha opinião sobre o baile de debutantes, eu acho que é importante sim ser princesa por um dia. Não é sempre que eu posso ser princesa, me vestir como uma, me maquiar como uma princesa... eu sou meio egoísta com essas coisas (dividir o baile) mas eu toparia fazer parte desse projeto (baile coletivo) porque é um sonho pra mim... O meu vestido seria rosa choque, sapato preto e, como meu cabelo é cheio demais, eu gostaria de fazer baby-lise e colocar uma coroa pequena na frente." (Ylana Mesquita, 13 anos)

"Quinze anos significa um ritual de passagem, que na minha opinião toda menina deveria ter. Meus 15 anos foram exatamente como eu sonhei: eu tive os três vestidos que queria, o DJ, e todos os meus amigos e parentes estavam lá. Uma princesa tem tudo a ver com o vestido...Eu acho que a festa é um modo de você se sentir querida, feliz, realmente foi uma noite de princesa! Foi o melhor dia da minha vida até hoje." (Erika Bernardino, 17 anos)

"Festa de 15 anos significa muito para uma adolescente. Não porque naquela noite ela vira princesa, mas sim porque ela está completando uma fase importante da vida. Quinze anos é uma festa marcante para toda a família. Tem mãe que sonha com a festa de 15 anos. O mais importante da festa é a dança... naquele momento é a hora de sonhar, dançar com o príncipe, com o pai, os amigos... Na festa o vestido é mágico, vamos dizer que é um vestido mágico porque transforma a menina como se fosse noite de encantos." (Ingrid Santos, 17 anos)

"Eu acho importante fazer uma festa de 15 anos porque é um período de mais responsabilidade da adolescente. A minha festa de 15 anos que pretendo fazer é a festa à fantasia, porque acho que a valsa desespera muito as pessoas, acaba deixando tudo mais complicado." (Keylla Fernanda, 13 anos)

"No dia da festa a gente está num momento de arrumar o cabelo, faz a maquiagem, se arruma toda, bota um vestido lindo e como nos desenhos de princesa a gente dança com nosso príncipe encantado." (Thalita Santos, 13 anos)

"Minha festa seria um pouco diferente. A valsa começaria e no meio da música mudaria o ritmo para música eletrônica. Eu queria com bastante jogo de luz, pista de dança e muita música. Na hora da cerimônia eu queria fazer a troca de sapato. Trocar um tênis pelo salto. Acho que tem que ter a festa porque é um momento só seu. É, tipo, Deus no céu e você na terra. Deve ser bem legal... seria uma experiência ótima." (Nathália Bernardino, 14 anos)

"Não acho que sou a melhor pessoa para falar sobre o sonho de uma festa de 15 anos, porque eu nunca quis uma festa... acho que sempre tive, em relação a isso, uma ideia de realidade mesmo. Na época em que eu fiz 15 anos era impossível fazer uma festa nessa proporção, então eu uni o útil ao agradável... Acho que o mais importante em uma festa, em qualquer festa é a companhia. Ter ali com você, no "seu momento" as pessoas que você gosta, te prestigiando. Você sabe que eles estão ali por você. Acho que o mais importante é comemorar com as pessoas que você gosta." (Geisa Viana, 18 anos)

Esses depoimentos foram colhidos por escrito, no encontro em grupo para fins desta pesquisa em julho de 2013 na comunidade Santa Marta, Zona Sul do Rio de Janeiro. Algumas meninas que participaram da pesquisa e não quiseram escrever sobre o tema (a pergunta foi: como é, foi ou seria uma festa de 15 anos ideal para você?) declararam que o ponto principal do baile é a exclusividade. Para elas, ser o foco das atenções é o fato de maior relevância e para isto, elas desejam estar belas, arrumadas, produzidas e especiais, o que gera prazer e uma sensação de merecimento de tamanha deferência.

Interessante observar neste aspecto é que o sentimento de "ser especial", para as meninas, está ligado à ideia de se assemelhar a uma princesa, como se não houvesse referencial alternativo. Ao falar sobre a festa de 15 anos, parece não haver espaço para a "versão real" da jovem e para ser especial de outras formas, encarnar outros projetos de vida que não aqueles relacionados a padrões estéticos de beleza e de comportamento dominantes.

A análise comparativa entre o baile coletivo realizado em 2013 e os demais realizados em 2011 e 2012 pela UPP da Providência detalhados neste estudo, aponta que o primeiro é resultado de uma ação pontual, comemorativa dos cinco anos de pacificação, e os demais configuram um projeto social com planejamento e cronograma adequados para a realização de ações de cidadania complementares aos ensaios e atividades próprios do baile.

Desta forma, o modelo de projeto/baile proposto pela UPP tem início na candidatura das jovens. O critério de seleção estipula que as jovens devem integrar um projeto social da UPP e participar de um concurso de redação sobre o tema "por que você merece uma festa de 15 anos?". Após selecionadas, inicia-se a "elaboração" de um corpo a fim de atingir o ideal de imagem que habita em um "senso comum" de beleza (padrões difundidos amplamente pela mídia) e para ser apresentado à sociedade, – objetivo histórico do baile de debutantes e realização do “ser vista”, admirada, nos dias atuais. O fundamento da "transformação" é composto por aulas de corpo, postura e como andar de salto, além de ensaios de valsa com um coreógrafo voluntário. As jovens também devem participar de atividades junto à UPP (em torno de dois meses), como palestras e cursos, além de estarem matriculadas na escola.

Figura 5 - Ensaio das debutantes



Legenda: Os ensaios na UPP da Providência tiveram a duração de um mês e contou com a participação de soldados da unidade. No dia do baile, entretanto, as jovens dançaram a valsa com oficiais da Polícia Militar e com o Secretário Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro, José Mariano Beltrame.

Fonte: *Frame* de reportagem produzida pelo Blog da Pacificação, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=KewzVMcteNM>

A personagem que reside no imaginário de cada debutante passa a materializar-se, em certa medida, por meio das técnicas corporais aplicadas nos ensaios para a valsa, na postura, na condução dos gestos e, após toda a disciplina empregada nos meses que antecedem o baile, na caracterização final com o vestido longo e "bufante", maquiagem, cabelo, colares, brincos e coroa.

Em 2001, os estúdios de Hollywood produziram o longa-metragem *O diário da princesa*, baseado em livro homônimo para adolescentes de Meg Cabot, que sintetiza bem o conjunto de referências e padrões estéticos alimentados pela mídia e por um imaginário coletivo sobre a princesa, do qual fazem parte o “*glamour*, o romance e a fama” – frase de divulgação do filme.

No enredo, a jovem “desengonçada” aprende a ser princesa e, para tanto, passa por um processo de “transformação” que envolve alisar os cabelos cacheados, fazer a sobancelha, as unhas das mãos e dos pés, tratamento facial, maquiagem, além de adotar roupas novas. A

personagem é submetida, ainda, a aulas de etiqueta social, postura, de como andar com sapato de salto alto, como sentar, acenar e dançar a valsa. O resultado é uma representação corporal da jovem que não corresponde às primeiras imagens da moça que o filme exhibe. Esta “transformação” da imagem é a grande expectativa das meninas para o baile coletivo.

Figura 6 - O dia do baile



Legenda: (a) A primeira foto desta sequência ilustra a participação do ator global Tiago Fragoso como príncipe na valsa com uma das jovens no III Baile de Debutantes da Providência em 01/12/2012. Atores e celebridades são contratados para esta finalidade nas festas da classe média/alta; (b) Momento do "parabéns"; (c) jovem do II Baile de Debutantes da Providência junto ao Capitão Glauco Schorcht, o Secretário de Segurança Pública, José Mariano Beltrame e outro oficial da Corporação.

Fonte: PESTANA, Alexandre. Imagens do Baile de Debutantes da Providência cedidas pela UPP Social.

Além da edição comemorativa dos cinco anos de pacificação que reuniu 36 jovens de cada uma das comunidades com UPP, o baile coletivo de debutantes da Providência foi realizado em 2011 e por duas vezes em 2012 com o apoio de profissionais diversos e o patrocínio de empresas privadas. O primeiro baile aconteceu no Centro Cultural José Bonifácio, na Gamboa, Rio de Janeiro, com a participação de 15 jovens e 200 convidados. O segundo e o terceiro baile foram realizados para 17 debutantes no Museu Histórico Nacional. A repercussão na imprensa foi

significativa. Foram coletadas mais de 20 matérias sobre a realização do baile pela UPP e diversos vídeos foram postados no site Youtube. O projeto tornou-se modelo bem sucedido de aproximação com a comunidade e, após o primeiro baile realizado pela UPP Providência, outras comunidades pacificadas repetiram a ação. Entre elas Santa Marta, Macacos, Mangueira e Fallet.

Em uma das notícias veiculadas pela mídia digital, no portal da Revista Época, coluna Mulher 7x7, o coreógrafo que trabalhou com as jovens deu a seguinte declaração:

Ensinamos o que é e o porquê da festa, o significado da valsa, porque foge muito à realidade, já que a referência delas é o baile funk. Trabalhamos a postura, a elegância, ensinamos a andar de salto alto do modo certo. Nossa intenção é lapidá-las, para que elas tenham um comportamento mais correspondente às exigências da sociedade – disse Julio.²⁵

Dentro das salas da UPP, as jovens aprendem novas referências que serão materializadas no corpo, como afirma David Le Breton (2009, p.48) “os movimentos do corpo são considerados a forma física da palavra”. Entretanto, apesar de “docilizado” (Foucault, 1975), na amplitude dos movimentos, na forma de exprimir emoções, nas posturas e em diversas maneiras transparecem os sinais de pertença original a outro simbolismo corporal, pois há uma corporeidade materna, de acordo com a qual o sujeito está mais acostumado a viver a sua relação física com o mundo. (BRETON, 2009, p. 47)

Quanto à proposta de observar as referências de gênero atribuídas ao universo da princesa presente no imaginário das debutantes, a valsa como símbolo de encontro romântico dos contos de fada propõe uma imagem da princesa que é totalmente dependente do príncipe, e apesar das grandes diferenças nas narrativas dos contos, a realização de si enquanto um exemplo de feminilidade só é completa após o casamento ou a sua sugestão. Isto implica em um outro lado da fantasia que é tomado pela inserção de regras sociais rígidas onde o papel da mulher/princesa torna-se sufocante. Representações de princesa partem de conceitos de gênero enraizados e reforçados também pela mídia, como expôs Le Breton acerca dos estudos de E. Goffman sobre a ritualização excessiva dos estereótipos ligados à feminilidade em relação ao homem existentes nas publicidades: “Purificar o mundo de sua complexidade para construir o “eterno feminino” e o

²⁵ Disponível em <http://colunas.revistaepoca.globo.com/mulher7por7/2011/08/19/debutantes-do-morro-da-providencia-dancarao-valsas-com-beltrame-e-oficiais-da-upp/>. Publicada em 19/08/2011. Acesso em novembro de 2013.

homem “protetor e viril”, segundo estereótipos amplamente compartilhados”. (BRETON, 2012, p.68)

Diferentes padrões de sexualidade são vistos no desenvolvimento das danças sociais originalmente tiradas dos camponeses para as cortes dos nobres e, depois, em ainda outra mudança, transferidas para os palcos teatrais e, repetidamente através dos anos, transformados em balés (HANNA, 1999, p. 236). No repertório das danças, minueto, valsa, polca, polonesa, tango. Nessas danças, com poucas exceções, o homem guia a mulher. A valsa da década de 1800 contrasta com o minueto²⁶ palaciano que precedeu a Revolução Francesa. Aproximadamente 20 ou 30 anos separam essas duas formas de dança como foram vistas em 1814-1815 no Congresso de Viena²⁷.

Os monarcas da Europa se reuniram, em companhia de seus ministros principais e da alta sociedade da capital austríaca, para restabelecer uma Europa ultraconservadora, livre do espectro da democracia. Enquanto os diplomatas trabalhavam nas mesas cobertas de mapas, os reis dançavam valsa. A dança, em ritmo de três por quatro e acento no primeiro tempo, combinava os passos rodopiantes e tradicionais do *Ländler*, campesinato montanhês e de língua alemã da Áustria, com o deslizante movimento da mais calma dança *Schleifer*. A valsa conquistou mais do que o Congresso de Viena. Dominou logo as festas de classe média de um continente inteiro.

Hanna afirma haver certa ironia no triunfo da extática valsa numa época tão conservadora: com a básica posição face a face e o contato físico (a mão do homem sobre o torso da mulher, e a dela sobre o ombro dele) das últimas danças de salão de baile, a valsa se tornou uma afirmação da expressão individual como jamais o minueto fora. Mais importante, destaca, a valsa foi uma forma de arte popular a serviço de uma sociedade mais livre, mais aberta e finalmente mais democrática do que o congresso alguma vez idealizou. Durante a Revolução Francesa, falou-se de colocar as artes à disposição da sociedade em geral: a valsa, independente da hierarquia social

²⁶ Maneiras elegantes, estilo e paz caracterizam o minueto, uma dança não dramática, lenta graciosa, com balanço e curvatura para frente, acentos na ponta do pé, artifício e reserva. O minueto era vertical, com o torso do executante sereno, enquanto a cabeça se inclinava e se virava em exposição teatral. Os antebraços, pulsos, pernas e pés de cada sexo moviam-se afetada e decorativamente. Desde o fim do século XVII até as eras revolucionárias na França e na Inglaterra, o minueto foi um distintivo de classe da elite. Os bem educados cavalheiros e senhoras dançavam com refinamento e com os comedidos valores clássicos da clareza, equilíbrio e regularidade, como parte de suas formalizadas trocas sociais (HANNA, 1999, p. 236).

²⁷ Após a queda de Napoleão, entre setembro de 1814 e junho de 1815, as autoridades monárquicas europeias reuniram-se no chamado Congresso de Viena. Liderado pelas principais potências monárquicas do período (Inglaterra, Prússia, Rússia e Áustria), essa reunião deveria reorganizar e devolver os territórios e a supremacia política daqueles que sofreram com o projeto expansionista napoleônico.

e das pequenas tiranias do domínio da dança pelo homem, e permitindo escolhas pessoais de padrão de movimento, se tornou uma afirmação da crescente liberdade numa ordem social conservadora (HANNA, 1999, p.237-238).

Por volta de 1830, a valsa era dançada nas salas de reunião de Boston, no salão do Livre Comércio de Manchester, na Inglaterra e nos cafés dos Champs Elysées. Os casais se mantinham um ao outro ao alcance do braço ou mais perto, conforme rodavam em torno de seus próprios eixos, dando voltas no meio dos outros. As mães, naturalmente, ainda se preocupavam a propósito dos antecedentes dos rapazes que desejavam dançar com suas filhas. A valsa, agora, é considerada graciosa, honrada e ordeira. O clero ainda temia a concupiscência despertada pelos pares que se agarravam uns aos outros, se atiravam e rodavam um em torno do outro. Quando a rodopiante dança chegou ao salão, os professores de dança tentaram, por meio de normas formais, amansar a espontaneidade e auto-expressão da valsa.

Em pleno século XXI, comparada ao funk, a valsa nada possui de espontâneo para as jovens e tampouco desperta a sensualidade como em épocas passadas. Na festa que comemora simbolicamente a passagem de menina para mulher, após a valsa com o policial, as jovens dançam ao som do funk e protagonizam uma "simbiose" de referências: o corpo culturalmente formado aos sons e sabores da vida na comunidade, caracterizado como uma clássica princesa europeia, dançando o ritmo "proibido" pelo Estado.

Isto porque, a construção corporal, possível de acordo com os interesses, temperamentos e histórias pessoais, permite ao indivíduo vincular-se com o mundo de certo grupo por meio de uma interação que dá forma ao corpo. Entretanto, ele não é uma matéria passiva, pois há uma familiaridade que o guia, uma inteligência que se verifica. Isto significa dizer que, ainda que os corpos sejam “docilizados” como colocou Foucault (1975), há uma espécie de “resistência” corporal que é preservada, que carrega traços da sua história pessoal, uma sensibilidade própria, ainda que contenha igualmente simbolismos que conferem substância ao elo social.

As projeções de princesa que permeiam o imaginário das meninas e das quais faz uso a polícia pacificadora como uma estratégia de aproximação, promovem um encontro das diferenças em torno de um objeto em comum, com objetivos bem definidos. É, no dizer de Maffesoli (1995), um “mundo simbólico”, onde se tem o domínio e a importância dos símbolos imagéticos, as imagens são diversas, mas entram em correspondência umas com as outras, criando uma unicidade que invade o corpo social.

Outra consideração pertinente a ser feita está relacionada à análise de Roberto DaMatta, na obra *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997), sobre a relevância de se observar as vestes próprias a cada tipo de ritual (evento ou festividade), uma vez que são coerentes com os gestos e o comportamento em geral. As observações do autor acerca de *uniformes e fantasias* pode, perfeitamente, se adequar aos personagens do baile coletivo de debutantes.

O uniforme torna todos os homens iguais no nível de sua posição. A fantasia - termo que em português do Brasil tem duplo sentido - tanto se refere a ilusões e idealizações da realidade quanto aos figurinos usados somente em festas a caráter. No baile de debutantes, a fantasia assume ambos os significados, pois o universo idealizado pelas jovens provém de uma fantasia conjugada à roupa característica das debutantes, que é justamente vestir-se de princesa.

Enquanto a farda iguala e corporifica - suas diferenças são de grau e não de qualidade - as fantasias distinguem e revelam, já que cada um é livre para escolher a fantasia que quiser. O traje militar, a beca e outras vestimentas típicas de certas posições sociais têm a função de nelas esconder seu portador, protegendo o papel desempenhado da pessoa que o desempenha, e, ainda, separando o papel que define sua posição no ritual dos outros papéis que desempenha na vida diária. Coerente com isso, há ainda o fato crítico de as fardas (e outras vestes formais) serem exclusivas de certas posições. O contrário ocorre na fantasia usada nas festas, que revela muito mais do que oculta, já que uma fantasia, representando um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e o que gostaria de desempenhar.

O traje formal, como a farda, opera por meio de uma individualização ou de um modo analítico, segregando rígida e nitidamente um papel de outros (desempenhados por uma mesma pessoa), ao passo que a fantasia opera sinteticamente, por união, somando um papel imaginário (expresso na fantasia) com os papéis "reais" que a pessoa fantasiada desempenha no mundo cotidiano. As fantasias, assim, têm um alto sentido metafórico, já que operam a conjunção de domínios, enquanto que as fardas (e outras vestes formais) têm sentido metonímico da continuidade, uma vez que quem não é general não usa farda de general. Mas é preciso considerar ainda um outro ponto fundamental: as fardas remetem a posições centrais da estrutura social, já que são símbolos de poder. As fardas simbolizam identidades sociais concretas que operam em todos os níveis da vida em sociedade. Com as fantasias ocorre o contrário, os personagens são figuras periféricas que permeiam o mundo social brasileiro (DAMATTA, 1983, p. 61-62).

Ainda que os papéis estejam muito bem definidos, pode-se dizer que o que está em destaque é a espetacularização da vida social, onde a imagem, o olhar e o visual são mediações mais presentes nas relações estabelecidas em sociedade. São elas que dinamizam os espaços. Desse modo, o que é visível leva ao invisível, ou seja, os “objetos”, “manifestação da potência da imagem”, não existem por si mesmos, eles possuem uma informação pela imagem, permitindo o “reconhecimento de si a partir do reconhecimento do outro” (MAFFESOLI, 1995, p. 115). Nessa perspectiva, as imagens tornam-se elos de agregação, de encanto e de comunhão com os outros, e esta realidade é peculiar do universo jovem.

O espetáculo de hoje resulta de uma sobredeterminação histórica da imagem. A espetacularização é, na prática, a vida transformada em sensação ou em entretenimento. Efeitos de fascinação, moda, celebridade e emoção permeiam sistematicamente essa forma de vida. Nela, “a estesia detém o primado sobre velhos valores de natureza ética” (SODRÉ, 2006, p. 87). Michel Maffesoli aponta em *A transfiguração do político – A tribalização do mundo* (1997) que “assim como foi a política para a modernidade, a estética arrisca ser a marca da pós-modernidade. Estética que é preciso claro compreender, em seu sentido etimológico: o fato de experimentar, juntos, emoções. É uma tal estética que funda a comunidade, que funda o que eu chamei a ‘tribo’ pós-moderna”.

O ideal de princesa no imaginário das debutantes reserva o tradicional e a superexposição contemporânea. A materialização da princesa se dá por meio da indumentária, o vestido longo e ostensivo, a tiara com brilho, sapato, cabelo e maquiagem – itens tradicionais da caracterização da princesa clássica, perpetuados pelos desenhos e filmes Disney, e sem os quais não estaria completa a fantasia da noite em que a menina deixa de ser menina e é apresentada à sociedade em sua estreia como uma jovem mulher. Ao mesmo tempo, a expectativa de ser admirada, recepcionada com entusiasmo, e ser o centro das atenções remetem igualmente à figura de uma “estrela musical” que dispõe de um grande aparato de decoração de palco e figurino para entreter uma platéia excitada pela expectativa do encontro. Ou mesmo a figura da duquesa-celebridade Kate Middleton, versão moderna da princesa, ícone fashion, modelo de beleza e referência de sucesso para inúmeras mulheres ao redor do globo.

Ao entrevistar um cerimonialista de baile de debutantes do Rio de Janeiro, Flavio Taveiros²⁸, sobre as preferências das jovens cariocas que desejam ter uma festa de 15 anos, ele

²⁸Entrevista realizada por telefone, em novembro/2013, para fins desta pesquisa.

disse que as moças têm em mente uma celebração mais moderna, com referências a ícones do mundo *pop*, como os da indústria cinematográfica ou fonográfica. Entretanto, elas não abrem mão dos ritos, ainda que façam uso de apenas um dos três (entrega da joia, troca de sapato ou passagem da boneca), pois há de se diferenciar a festa de 15 anos das outras comemorações de aniversário. Assim, sem abrir mão da tradicional troca de vestido (que contempla a figura da princesa clássica) e da valsa, as cerimônias atuais são menos prolixas a fim de dedicar maior parte do tempo da festa, à comemoração livre, às danças e ao divertimento. Taveiros identifica que no Rio de Janeiro os bailes de debutantes são menos tradicionais que em São Paulo, onde acredita que aconteça com maior frequência a realização da cerimônia completa. O cerimonialista faz esta relação com base em sua observação sobre o centro editorial das revistas do tema estar localizado na cidade paulista e as referências regionais apontarem para esta preferência tradicional. "As propagandas do Rio de Janeiro nestas revistas apresentam uma debutante mais moderna e contrastam com o conteúdo mais clássico da revista. Também nos vídeos postados no Youtube, vejo que os bailes mais tradicionais trazem contatos de cerimonialista residentes em São Paulo"²⁹.

A título de exemplo, este *mix* do clássico com o moderno encontra coro no fascínio e na curiosidade despertados - sobretudo no público feminino - pelo casamento do príncipe William e da plebeia Kate Middleton. Milhares de pessoas, em todo o mundo, assistiram à cerimônia, comentaram, especularam, sonharam em também encontrar o príncipe encantado. Segundo dados noticiados pela imprensa, estima-se que um milhão de pessoas estiveram nas ruas de Londres para prestigiar e celebrar o casamento real e que aproximadamente dois bilhões de pessoas pelo mundo acompanharam, em tempo real, a cerimônia³⁰. O casamento real deu ao país um conto de fadas e ainda reacendeu a popularidade da monarquia: três quartos dos britânicos são a favor da coroa.

A continuação do “felizes para sempre” da realeza britânica registra agora o nascimento do terceiro herdeiro ao trono na linha de sucessão, George Alexander Louis, filho do príncipe William e Kate Middleton. De igual forma espetacularizado, assim que a notícia da internação da Duquesa de Cambridge foi anunciada, a imprensa acionou suas lentes. Durante todo o dia, as

²⁹Flavio Taveiros em entrevista por telefone.

³⁰ Fonte: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2011/04/casamento-real-encanta-o-mundo.html> e <http://g1.globo.com/casamento-do-principe-william/>. Publicado em 29/04/2011. Acesso em julho de 2013.

câmeras transmitiram ao vivo a imagem da porta da maternidade para diversos sites na Internet. Jornalistas levavam as novidades - e o cansaço da espera - para TVs do mundo inteiro. Muitos estavam acampados na porta da maternidade por mais de três semanas.

Tais fatos possuem relação com o pensamento de Muniz Sodré em *As estratégias sensíveis* (2006), pois "configura-se, assim, o espetáculo como uma verdadeira relação social constituída pela objetivação da vida interior dos indivíduos (desejo, imaginação, afeto), graças a imagens orquestradas por organizações industriais, dentre as quais se impõe contemporaneamente a mídia." A imagem-espetáculo resulta dessa operação como uma espécie de forma final da mercadoria, que investe de forma difusa ou generalizada a trama do relacionamento social, reorientando *hábitos, percepções e sensações*. "Uma grande diversidade de aspectos da vida social – da alimentação à política e ao entretenimento – é ressignificada ou “colonizada” pela lógica do espetáculo, graças a essa reorientação intelectual e afetiva.” (SODRÉ, 2006, p. 81)

Na Grécia Antiga, tornar-se visível no espaço comum, um apelo aos sentidos, estava na base da atividade política. Neste caso, afirma Sodré (2006), o “estético” ou o “estésico” não estava no aproveitamento dos efeitos de práticas deliberadas e exclusivamente voltadas para impressionar faculdades sensoriais, e sim na divisão por meio do sensível entre os incluídos e os excluídos no comum da cidadania.

É desta forma que, ao observar o discurso das jovens³¹ durante os ensaios ou na fase "makeover" sobre suas expectativas para o grande dia, há uma preocupação em desempenhar o papel principal de acordo com os anseios da família e em vivenciar as emoções cabíveis a este tipo de evento. É neste sentido que se considera Le Breton ao afirmar que as emoções e os sentimentos revelam-se papéis desempenhados socialmente. Nas palavras do autor, "a expressão do sentimento é uma encenação que varia consoante o auditório e conforme a situação" (BRETON, 2009, p. 142).

Um mundo imaginário se interpõe entre as mímicas e os movimentos do corpo, dando espessura à vida social e completando a cena com significados próprios ao espectador. Os gestos, as mímicas, as posturas, os deslocamentos exprimem emoções, desempenham atos, acentuam ou nuançam um discurso, manifestando significações em permanência, para si e para os demais. O rosto e o corpo entregam-se à compreensão daqueles que os percebem mediante sinais que os atravessam. (BRETON, 2009, p. 43)

³¹Vídeos postados pelo Blog da Pacificação no canal Youtube e disponível no DVD anexo.

Se as meninas debutantes da Providência demonstram zelo e empenho para realizar bem o seu papel em busca de reconhecimento, isto também poderia denotar uma atitude de responsabilidade pelo "título" que carregam (melhor explicando, o sonho de ser princesa por uma noite infere em corresponder às expectativas que elas mesmas se impõem sobre o que isto representa).

Entretanto, parece haver divergências sobre "ser princesa" mesmo em países onde há Monarquia. Em fevereiro de 2013, a revista *Veja*³² publicou uma notícia onde a premiada escritora britânica Hilary Mantel, famosa por escrever livros históricos e analisar a política e a realeza da Inglaterra, declarou em coletiva de imprensa no British Museum, em Londres, que Kate Middleton, mulher do príncipe William, é "marionete sem personalidade", cuja "única razão de ser é ter um filho".

De acordo com a reportagem, "Kate foi obviamente escolhida para este papel de princesa porque ela é impecável em todos os aspectos: ela tem o corpo dos sonhos, não é excêntrica e não há nada nela que incomode". Frases de efeito, como "ela parece fabricada" e "falta de jeito humano" também foram atribuídas à Duquesa de Cambridge. O fato leva a questionar: em que corpo habita realmente a princesa? Há um ideal de realeza no imaginário dos britânicos que deslegitima Kate Middleton como integrante da monarquia? Tanto aqui, nas favelas brasileiras, quanto na Inglaterra, as invocações de "princesa" são políticas e vão muito além do espaço de pertencimento.

Cabe traçar um paralelo com o pensar da professora Denise Siqueira, no artigo *Juventudes e cidades no videoclipe*, trazendo para a célula "comunidade", sua reflexão que abrange a cidade:

Se os limites não são mais somente geográficos, eles nos fazem refletir que a cidade também pode estar nos corpos, na mídia, nos imaginários. Assim, a cidade é física à medida em que compreende espaços e distâncias; ela é sociológica na medida em que compreende as relações sociais; é cultural porque construída e reconstruída por pessoas inseridas em culturas e ainda, poderíamos dizer, é psicológica porque aproxima pessoas conhecidas e desconhecidas, o estranho, estrangeiro com todos os receios que ele provoca. A cidade é uma ideia. (SIQUEIRA, 2012, p. 53)

³² Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/escritora-diz-que-kate-middleton-e-uma-marionete-sem-personalidade>. Publicada em 19/02/2013. Acesso em agosto de 2013.

Isto implica pensar que a comunidade onde as jovens debutantes vivem possui uma “cultura” local própria que imprime no corpo das jovens um “modo de ser³³” e se relaciona com tantas outras por meio da mídia, dispositivos tecnológicos, por experiências de contato com outras sociedades dentre tantas possibilidades de interação que produzem no corpo, na rotina, no pensamento destas jovens algo que faz certa diferença, produzindo conhecimento, e possibilitando a ressignificação de seus padrões, ideais, sonhos e imaginários.

A partir de agora, observa-se a festa como objeto de desejo. Em se tratando de juventude, os elementos que compõem o baile ideal para as meninas como desejo³⁴ são inúmeros, efêmeros, multiplicam-se sem medida, surgem aleatoriamente e se vão à medida em que outros o substituem. Associado ao consumo, o desejo encontra na mídia um aliado, que reproduz, massifica e legitima padrões, estruturas, estéticas, posses. Ser jovem também significa experimentar de forma conflituosa a hierarquia de classes, as desigualdades sociais, a maior ou menor exposição à violência, a diversidade cultural, o acesso ou a exclusão ao consumo, entre tantas outras categorias de ações (BORELLI; ROCHA; OLIVEIRA, 2007)³⁵, mas todas ancoradas no outro. A respeito desta relação do indivíduo com o outro, cabe apontar uma reflexão do sociólogo Michel Maffesoli sobre a distinção entre *indivíduo* e *pessoa*:

O indivíduo é causa e efeito da lógica da identidade. Senhor de sua história, capaz com outros indivíduos autônomos, de fazer a história do mundo, ele é educado para exercer uma função nas instituições programadas pela sociedade. A pessoa, em contrapartida, tem identificações múltiplas, suas máscaras (*persona*). Estruturalmente dependente dos outros, ela se limita a desempenhar papéis nesses conjuntos de afetos que são as tribos. (MAFFESOLI, 2004, p. 95-96)

Trata-se de observar as diversas maneiras de estar na vida. As modas, os mimetismos diversos, fazendo com que se use adereços dos heróis (esportivos, musicais, políticos), as múltiplas contaminações ideológicas, religiosas e publicitárias são direcionadas para um declínio da individualização. Georg Simmel bem abordou a influência exercida pela moda, ao apresentar a dualidade inerente ao ser, e afirma que “toda forma de vida essencial na história de nossa espécie

³³ Refere-se aqui ao postulado por Mauss sobre as técnicas corporais serem hábitos próprios de cada sociedade, como por exemplo sua observação sobre o andar dos maori. (1974, p.216)

³⁴ O termo “desejo” é debatido por diversos campos de estudo como a filosofia, antropologia e psicologia. Ainda que ciente da complexidade do tema, a forma adotada aqui remete ao sentido do termo como expresso popularmente e que apresenta os significados de querer, ter vontade, ambicionar, ansiar.

³⁵ Disponível no caderno *online* “Adolescências, juventudes e socioeducativo: concepções e fundamentos” em <http://www.shdias.com.br/concursos/psmp0022013/estudo/cadernopjadolescencias.pdf>

mostra em seu domínio uma maneira particular de unir o interesse pela permanência, pela unidade, pela igualdade, ao interesse pela mudança, pela particularidade e pela singularidade.” (SIMMEL, 1918)

A essência da moda consiste em que apenas uma parte do grupo a exerça e que a coletividade se encontre a caminho. A moda expressa e ressalta o impulso à igualdade e à individualidade, o estímulo à imitação e à distinção. Dentro desta lógica, seu movimento cíclico suscita consumo no mesmo ritmo, satisfazendo momentaneamente uma necessidade de apoio social que demanda por renovar-se. Na mesma medida em que a moda deixa de ser singular e passa a ser de todos, indicando uma universalização, ela também satisfaz em determinado momento de seu ciclo a necessidade de distinção. Tal dialética é marcada principalmente pelo fato das modas serem modas de classe, das modas das camadas mais altas se distinguirem daquelas das mais baixas e serem abandonadas no momento em que essas começam a se apropriar daquelas. (SIMMEL, 1918)

De volta à matéria da revista *Veja*, a respeito da opinião da escritora Hilary Mantel sobre Kate Middleton, a autora disse ter visto Kate se transformar em "um manequim sobre o qual ficam suspensas as roupas", "um manequim de desventuras, sem personalidade, definida inteiramente pelo que ela veste"³⁶. A afirmação soa incompatível com o fenômeno que sua imagem repercute nas jovens inglesas – e em muitas outras ao redor do mundo – onde seus atos mais simples, mas de extrema simbologia por ser um membro da realeza, como a roupa que usa causam um furor ao serem constatados sua procedência de um site popular.

Das classes mais abastadas provém a ostentação, que está longe de ser vazia de significados morais e simbólicos. Numa sociedade capitalista, demonstrações de poder e status fazem parte do cotidiano de todos, independente da classe social. É próprio das festas de 15 anos para aqueles que dispõem de mais recursos financeiros a materialização das fantasias juvenis, que vão desde o mais luxuoso vestido, casa de festa, ornamentação, buffet ao príncipe - muitas vezes um cobiçado artista. Já para as meninas debutantes das comunidades, basta a possibilidade de vivenciar uma comemoração especial de aniversário, para dar início à realização do sonho.

[...] qualquer pessoa que tenha pretendido agir sobre as massas sempre conseguiu fazer isso apelando para o sentimentos, e muito raramente lançando mão da discussão teórica

³⁶ Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/escritora-diz-que-kate-middleton-e-uma-marionete-sem-personalidade>. Publicada em 19/02/2013. Acesso em agosto de 2013

articulada. E isso vale sobretudo para as massas aglomeradas dentro de um espaço determinado. Aqui há algo que se poderia chamar de nervosismo coletivo: uma sensibilidade, uma paixão, uma excentricidade frequentemente próprias das grandes massas, raramente demonstradas em qualquer um de seus integrantes considerados isoladamente. (SIMMEL, 2006, p. 52)

O fato de a festa ser uma prática presente entre as atividades de lazer de pessoas de idades e classes sociais diversas, a leva a assumir outro papel na atual sociedade de consumo: a de um produto muito explorado pelo mercado do entretenimento. Este ponto distinto sobre a festa verte para uma outra perspectiva de “pertencimento”. O que se pretende dizer é que o “fazer parte de” mediado pelo desejo de “possuir”, transforma a festa em moeda exposta à lógica dos mercados de bens de consumo, o que, de certa forma, destitui o indivíduo do poder de escolha, impulsionando-o para a busca de uma satisfação que efetivamente não existe nesta lógica mercadológica. Trata-se do que Bauman apresenta em *Cultura consumista*, um dos capítulos de *Vida para Consumo* (2007), no qual:

É o desdém e o desprezo das *necessidades de ontem* e a ridicularização e deturpação de seus objetos, agora *passés*, e mais ainda a difamação da própria ideia de que a vida de consumo deveria ser guiada pela *satisfação das necessidades* que mantêm vivos o consumismo e a economia de consumo (BAUMAN, 2007, p. 128).

Uma vez que o baile coletivo de debutantes é apresentado como um projeto social, esta lógica do mercado não impactou diretamente a família das debutantes do Morro da Providência como acontece com aquelas que optam por realizar uma grande festa e empenham quantidade significativa de dinheiro para realizar os desejos da aniversariante.

A UPP Social³⁷ articula parcerias e promove ações integradas com os governos estadual e federal, a sociedade civil e a iniciativa privada em projetos como o baile coletivo. Desta forma, as realizações em 2011 e 2012, três bailes no total, contaram com a participação do Senac, e de empresas como Natura, Boticário, Masan, Coca-Cola, Light e Iesa, além do consórcio Porto Novo e, especificamente na última edição da festa, o estilista Carlos Tufvesson, autor dos vestidos “de princesa”.

O baile coletivo de debutantes 2013, como evento pontual, foi custeado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro que não firmou parcerias para a produção do baile por motivo de

³⁷A UPP Social é um programa realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e coordenado pelo Instituto Pereira Passos.

cronograma, não tendo tempo hábil para articular e renovar o apoio oferecido pelo setor privado nas edições anteriores do baile.

Finda a análise do corpo das jovens debutantes, com recorte inicial a partir de características de gênero construídas socialmente, passa-se agora a observação dos jovens que dançam o passinho, e à análise do primeiro baile do estilo de dança.

4.2 O baile do passinho/funk

O primeiro Baile do Passinho, exclusivo do estilo de dança, aconteceu na quadra da Acadêmicos da Rocinha no dia 16 de novembro de 2013 e em seguida nos dias 30 de novembro e 14 de dezembro do mesmo ano. A realização do baile correspondia à última ação do patrocinador - a Coca-Cola - no ano de 2013 junto ao passinho. Na quadra da Rocinha, o palco foi decorado nas cores vermelha e branca, mais a "garrafa" ícone da marca. No único bar da quadra, estavam à venda apenas produtos Coca-Cola, não sendo permitida a venda e/ou consumo de bebidas alcoólicas no local.

A principal peculiaridade do baile do passinho é a notória “higienização” do baile funk original. Exemplo desse reflexo é a música tocada no baile. O ritmo que prevalece é, obviamente o funk, entretanto este não tem ênfase na letra e na mensagem. Não é o funk declaratório, mas a marcação do ritmo para a dança que prevalece. As músicas letradas que fizeram parte do repertório são as já consumidas na mídia e que são isentas de “palavrões” ou apologia à violência, sexo ou drogas. O papel do DJ é fazer com que todos dance, ou melhor, “rabisquem” no passinho. A proposta de ser um baile com foco na dança rompe com o padrão do baile funk atual que possui um MC como centro do evento, deixando de ser um baile contemplativo para ser mais participativo.

A dança do passinho também não possui o apelo sexual comum aos bailes funk. A dança é individual, e as meninas – quando dançam o passinho – são como os meninos: os passos não são marcados pelo gênero, e o movimento é independente do sexo, ou seja, não há ênfase para determinada parte do corpo (como no funk para o quadril-bumbum).

Participam da festa crianças, adolescentes, jovens, adultos e pessoas da terceira idade. É um baile das famílias, e de celebridades. A página do Baile do Passinho no Facebook³⁸ é o principal veículo de divulgação, apesar de o tema ter sido notícia em diversos meios de comunicação. A Globo News realizou uma matéria jornalística do primeiro baile para o Jornal das Dez com aproximadamente cinco minutos de duração.

Os bailes possuem entrada franca. O primeiro, de 16 de novembro de 2013, condicionou a entrada a um cadastro prévio na Internet. Estavam sendo esperadas aproximadamente 1.500 pessoas. Mas o baile não encheu. Agendado para começar às 17h (término às 23h), o público começou a comparecer por volta das 19h. No dia seguinte ao baile, a divulgação para o próximo anunciava que não seria mais necessário o cadastro.

Durante os dias de intervalo entre os bailes, fotos de artistas "globais" vestindo a camisa do baile foram postadas na página do Baile do Passinho no Facebook. A ação funcionou. Os bailes do dia 30 de novembro e 14 de dezembro receberam um grande público.

Figura 7 - Celebridades promovem o baile do passinho



Legenda: As atrizes Camila Pitanga e Fiorella Mattheis. O Baile do Passinho tornou-se uma marca, um produto da Coca-Cola.

Fonte: <https://www.facebook.com/BailedoPassinho?fref=ts>

³⁸ <https://www.facebook.com/BailedoPassinho?fref=ts>

Figura 8- Celebidades promovem o baile do passinho



(a) e (b) Legenda: Baile de 30 de novembro. Eduardo Moscovis e a família. Ao lado, Pablinho Fantástico, Rafael Soares, Fiorella Mattheis, Flávio Canto, Rafael Dragaud e Lellêzinha Mister Passista.

Fonte: <https://www.facebook.com/BailedoPassinho?fref=ts>

(c) Legenda: O baile do passinho tem destaque na coluna de Anelmo Góis no jornal O Globo.

Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/posts/2013/12/10/rocinha-tera-mais-baile-do-passinho-517747.asp>

No passinho, a criatividade não está presente somente na dança. Neologismos são adotados para dar mais ênfase às atitudes e ações do passinho. “Embrasar” é dançar (a variação “embrasado” significa quem dança muito); “rabiscar” é dançar com agilidade (exemplo: “fulano está rabiscando!”); “pika” é o dançarino muito bom (os dançarinos do passinho fazem referência como “o mais pika”); “novinha” é a menina; “no óleo” é quando o dançarino liga um movimento ao outro sem dificuldade; “rebolão” é dançarino; “sharingar” significa copiar o passo (tem origem em um personagem de um desenho japonês chamado Sharingan, que com um olho especial copiava automaticamente tudo o que via. “Esse passo você sharingou”, significa que o rebolão copiou, está fazendo igual”); “sarnear” tem duplo sentido, podendo referir-se ao “tirar onda”, quando o dançarino faz algo muito difícil, ou para debochar de alguém; “panguar” quer dizer vacilar, ou perder algo.

Provavelmente existem muitas outras expressões³⁹ dentro do círculo dos que “mandam passinho”. A agilidade na inventividade da “comunidade do passinho”, própria de um movimento que experimenta seu frescor, alimenta a relação de um coletivo que está atento às novidades que surgem em seu meio, e que são acolhidas com entusiasmo.

No baile, observou-se que o passinho proporcionou também a criação de um estilo, uma “moda” própria. Óculos com armação colorida (mesmo sem lente), boné, aparelho nos dentes (com ou sem prescrição de um dentista), calça colorida, cabelo corte do jaca, unhas feitas, sobrancelhas desenhadas, depilação. O estilo do dançarino do passinho perpassa culturas de gêneros, é performático – como bem definiria Judith Butler a respeito dos gêneros.

Caminham junto à fama do passinho, as barbearias de rua. A vaidade dos dançarinos os leva, semanalmente, a retocar o corte do jaca (um estilo em que se raspam as beiradas do cabelo deixando um topete ou o cabelo curtinho para fazer desenhos), o corte baixo e alinhado, “na régua” ou o modelo preferido pelos dançarinos que envolvem desenho, corte e disfarce:

³⁹ Estes exemplos foram colhidos ao longo da pesquisa de campo e das entrevistas realizadas com o músico Rafael Soares, que lidera a maioria dos eventos que envolvem o passinho.

Figura 9 – Batalha dos Barbeiros



Legenda: Destaque dos desenhos para ícones de super heróis.

Fonte: https://www.facebook.com/pages/Batalha-dos-barbeiros/487856024642318?id=487856024642318&sk=photos_stream

Durante o baile, acontece uma das etapas da Batalha dos Barbeiros. A festa é "narrada" pelo Facebook, e os melhores desenhos recebem votos. A dinâmica também é válida para eleger a Diva e o Divo do baile. Os vencedores ganham produtos (roupa e/ou calçados) da marca Coca-Cola. No palco, também há espaço para a apresentação dos "Bondes", que são os grupos de dança que postaram vídeos dias antes do evento para a fim de serem selecionados para a programação do baile.

O estilo feminino nos bailes funk, por sua vez, parece preservar o modelo identificado em 1987 por Hermano Vianna: “as saias muito curtas e as calças compridas justíssimas, realçam as formas do corpo da dançarina. Existe também uma preferência por bustiês colantes e camisas curtas, que deixam a barriga de fora” (VIANNA, 1987, p. 90). Já para as poucas meninas que dançam o passinho, sapatos baixos, tênis, short e blusas mais largas são opções que estão mais de acordo com a identidade da dança que, apesar de ter sido “gerada” nos bailes funk, afasta-se em certa medida da sensualidade e do apelo sexual comumente associados ao funk.

É a própria comunidade que reconhece quem é o melhor dançarino do passinho. Entretanto, os protagonistas do Baile do Passinho são Pablinho Fantástico do Passinho, Diogo Breguete, Bolinho Fantástico do Passinho, Hiltinho Fantástico, Rene Fantástico e Lellêziinha Mister Passista. Selecionados e contratados por Rafael Dragaud - roteirista e diretor da Globo -, representam o passinho nas campanhas de marketing da marca de refrigerantes, participam de programas de TV, documentários, possuem agenda semanal para dançar em shows (foram convidados para participar da gravação do show de Preta Gil), estiveram presentes no palco

principal do Réveillon 2014 na praia de Copacabana, possuem fã clube, conquistaram o status de celebridade.

Figura 10 - Os dançarinos selecionados



Legenda: Baile de 14 de dezembro de 2014.

Fonte: https://www.facebook.com/BailedoPassinho/photos_stream

Em entrevista para o jornal o Globo, Rafael Dragaud⁴⁰ afirmou que o público em geral ainda não compreende ao certo o que é o passinho e o que representa como fenômeno cultural. Para Dragaud, o passinho atingiu a maioria estética, não é uma "modinha coreográfica, é a ponta de todo um processo de recuperação da autoestima dos jovens de comunidades carentes, que reflete uma nova maneira de existir, de comportamento". Entretanto, há de se considerar que a interferência capitalista nos meios de produção da dança direciona o passinho para outro contexto:

Como lugar privilegiado da produção material e simbólica, a cidade reflete a pluralidade da produção de sentidos. Essa pluralidade não "cabe" em sua totalidade nos meios de comunicação massiva. Os meios de comunicação tentam representá-la, na realidade selecionam alguns sentidos entre uma variedade quase infinita de significações presentes no espaço urbano. Dessa forma, a mídia oferece um ponto de vista, uma leitura – geralmente limitada ou "recortada"/editada para ser mais técnica - da cidade, de seus atores, de seus valores e suas referências. (SIQUEIRA, 2012, p.53)

O pensamento de Siqueira corrobora com o que ocorre com a divulgação do passinho hoje. Após a participação da Coca-Cola como patrocinadora da Batalha, a empresa selecionou seis jovens para integrar um vídeo clipe intitulado *Clipe do Passinho - Todo mundo aperta o*

⁴⁰ <http://oglobo.globo.com/cultura/documentarios-sobre-passinho-mostram-origem-a-nova-fase-do-estilo-de-danca-10257890#ixzz21lJcfXNk> . Acesso em 06/10/2013.

play, uma campanha "diluída", com a marca do refrigerante apenas no figurino da única menina da turma e o *jingle* da marca mixado à música original para o clipe.

Na cena, cinco rapazes e uma moça. Medida adequada, considerada a maioria masculina que pratica o passinho. Entretanto, o tom do clipe é o "protagonismo" feminino, *a la* Beyoncé, uma inversão do real, pois são as meninas que "cortejam" os meninos do passinho, eles são os expoentes do movimento. O clipe bem produzido tem supervisão coreográfica de uma bailarina profissional, Cris Amadeo, ainda que a criação tenha sido dos próprios dançarinos. O cenário é de uma Central do Brasil limpa, produzida. O passinho é uma expressão nascida nas favelas, e na busca por aproximar o movimento do público em geral, há uma apropriação da mídia que "oferece um ponto de vista, uma leitura, limitada ou "recortada" de seus atores e valores" como bem pontuou Siqueira.

A princípio seria somente uma peça publicitária, mas, com o sucesso do clipe que rapidamente alcançou um milhão de acessos⁴¹, Rafael Dragaud e a Coca-Cola decidiram formar o Dream Team. Como expoentes do estilo de dança, são eles as referências para entrevistas e participações em programas de TV, além de se constituírem fonte de informação direta sobre os hábitos, gostos e preferências da *tribo* do passinho e da rotina nos bailes e nas comunidades.

Ao perguntar aos jovens selecionados⁴² sobre as principais mudanças na dança a partir da exposição com o grupo, todos alegaram que a estrutura que possuem hoje é o grande diferencial da nova rotina. O rapaz de 23 anos, Diogo "Breguete" afirma que antes eles iam ao baile para dançar apenas com o dinheiro da passagem e, às vezes, para comprar um guaraná. Ter acesso a bens de consumo antes inimagináveis é um dos resultados que o passinho tem proporcionado na vida dos jovens. A vaidade, como a marca da roupa que vestem para ir ao baile, é uma das referências de estilo dos dançarinos, mas o Dream Team tem experimentado novas possibilidades que vão além do consumo.

Para realizar o vídeo clipe da Coca-Cola, o grupo se reuniu com a bailarina e atriz, Cris Amadeo, durante dois meses (junho/julho 2013), duas a três vezes na semana, com ensaios que duravam três horas. Deste tempo, Amadeo oferecia uma hora e meia de aula, apresentando aos jovens conteúdo de Yoga, técnica de Laban, referências ao trabalho de Merce Cunningham com o

⁴¹ Na semana de estreia, com data de lançamento em 20 de setembro de 2013, foi visto 700 vezes. Em 06 de dezembro de 2013, o YouTube registrava 1.703.326 visualizações.

⁴² Entrevista realizada com o grupo em 16 de novembro, pessoalmente.

objetivo de abordar e experimentar qualidades de movimento como volume e espaço, além de soltar as articulações do corpo dos dançarinos.

Cris Amadeu se propôs a ensinar aos jovens usar o corpo para fazer o que eles já faziam. Isto porque constatou que seus corpos estavam "completamente lesionados"⁴³. Os dançarinos não possuem técnica, nunca realizaram aulas de dança. Ainda que pareça ser genial a capacidade que possuem de dançar a partir da observação, reproduzindo frases coreográficas complexas, os jovens não praticam alongamento antes de dançar, não possuem disciplina e, como consequência, machucam-se bastante. Apesar de toda maleabilidade que apresentam em suas danças, seus corpos são "encurtados" pela repetição da rotina de movimentos que executam no passinho.

Durantes os encontros, Amadeu também pode observar que os dançarinos possuem dificuldades frente às técnicas de dança, como saltos, movimentos de coordenação e flexibilidade. Há uma citação de José Gil em *Movimento Total* que julga-se muito pertinente à realidade do Dream Team nas aulas de dança:

na dança, o inconsciente do corpo ganha força que subjuga a consciência pura de si. Ora, esta inversão da ordem de subordinação representa a própria condição do nascer do movimento dançado. É necessário que a espontaneidade, a vida, a fluência do movimento possam jorrar e desabrochar; e a consciência de si constituiu sem dúvida um sério entrave ao desenvolvimento do movimento. (GIL, 2004, p. 127)

Ao observar os integrantes do Dream Team, ou qualquer outro dançarino do passinho, entende-se que quando eles dançam, é quase instintivo. Tudo é muito espontâneo. Assim, nas aulas de dança, ao "racionalizar" o corpo e tentar conduzir conscientemente o movimento, os jovens se deparam com o que Gil expressa. Mas o autor não vai de encontro à consciência do corpo, opondo-se a ela. O que quer dizer é que a dança deve ser realizada da maneira "mais inconscientemente consciente possível"(p. 128). Para explicar o que vem a ser tal atitude, Gil remete ao que Merleau-Ponty chama de "practognose":

esse conhecimento espontâneo que o corpo tem do mundo, deve-se decerto às pequenas percepções. O corpo capta por si próprio as linhas intersticiais de tensão e de energia que, sendo moduladas como convém, compõem o equilíbrio das diferentes partes do corpo. A intervenção da consciência - por meio de uma mais forte atenção concedida a certo órgão, por exemplo - vem perturbar o jogo de energia, e a construção da posição desmorona-se (GIL, 2004, p. 128)

⁴³ Informações obtidas por meio de entrevista pessoal em 16 de novembro de 2013.

Amadeo afirma que a falta de técnica também resulta em uma dificuldade de "repetir e de se apropriar do que conseguiu realizar. É muito difícil, fica na base do milagre", considera. Após um período sem encontros, a bailarina voltou a se reunir com o grupo para coreografar uma segunda música composta por Rafael Soares e Pedro Breder. Com pouco tempo para os ensaios, diferente da primeira experiência, Amadeo afirmou não ter tido tempo suficiente para técnicas e aquecimento adequado. A construção da segunda coreografia do grupo teve início com uma proposta de Rafael Dragaud, que indicou o "clima" que gostaria de empregar à nova dança. Nesta orientação, os dançarinos apresentaram frases diversas de movimento e Amadeo "organizou-as" dentro da música.

O que acho fundamental e, para mim, é o grande estudo antropológico desta história: eles são de uma generosidade! Eles se ajudam o tempo inteiro. Tudo o que eu pedi de improvisação, era coletivo. Na hora de surgir um indivíduo dentro deste coletivo era muito difícil. Tudo era muito coletivo (AMADEU, 2013).⁴⁴

Brincadeiras, malabarismo, flertes, o alto astral das coreografias passou a conduzir o trabalho do grupo, marca que Rafael Dragaud quer que o grupo tenha. Em uma das entrevistas, Rafael Soares afirmou que vislumbra para o Dream Team um caminho da estética cênica. Atento às necessidades do grupo, busca no momento parcerias para que aulas de dança façam parte da rotina dos jovens.

A construção, por si só, deste grupo difere do que vem a ser o passinho nascido e praticado dentro das favelas. A dança individual é ressignificada em conjunto. O desafio original da dança passa a figurar apenas cenicamente, eventualmente. O estilo do Dream Team também é definido por uma cultura do marketing, da globalização e do capital de consumo. É uma peça bem produzida. Os jovens dançam com muito entusiasmo e conquistam cada vez mais segurança no desempenho de seus papéis, entretanto, vale refletir se os "representantes do passinho" continuarão a corresponder ao movimento da favela, ou se irão influenciar os dançarinos que estão lá, provocando uma mudança de curso do passinho.

Pouco antes de encerrar a entrevista com Cris Amadeo, ela pede licença para falar com os jovens que precisam se preparar para uma apresentação. Na volta, comenta sobre a indisciplina ser tão presente no cotidiano do grupo: "entende isso? Eles vão dançar daqui a pouco..."

⁴⁴ Informações obtidas por meio de entrevista pessoal em 16 de novembro de 2013.

Argumenta-se que eles não compreendem esta dinâmica de preparação para entrar em cena, por que na verdade, não existe a cena. Ou melhor, tudo para eles é cena: a rua, o baile, o facebook...

4.2.1 Categorias de análise: gênero, dança, moda, identidade, mídia e tecnologia

A história do baile funk carioca tem início no começo dos anos 70 em bailes realizados na extinta casa de shows Canecão, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Por esta breve introdução pode-se observar que muitas foram as transformações e desdobramentos pelos quais o baile funk carioca passou até chegar ao que hoje se conhece. Micael Herschmann (2000) afirma que há uma contradição do funk como fenômeno de cultura de massas, pois ainda que assimilado por amplas camadas da população, principalmente por jovens, o funk é estigmatizado enquanto estilo de música e dança. Ainda assim, o baile funk está em constante ebulição e dele surgem novos movimentos, modas, modos de “ser e estar”. Deste "caldo" cultural nasceu o passinho, uma nova maneira de dançar o funk que se tornou mania entre os jovens das comunidades, sobretudo os meninos.

É no ambiente da favela que surgem as expressões mais criativas do novo universo do funk, o passinho. Tal como é visto hoje, principalmente pela atenção dada pela mídia, o movimento é recente (ou melhor, recém-saído das favelas). Especula-se que o passinho tenha surgido no início dos anos 2000 nos bailes funk no Jacarezinho durante o “esquentar”, momento em que o DJ aquecia e afinava o som da festa, acelerando as músicas. Neste ritmo e andamento, alguns jovens arriscavam uma dança improvisada para acompanhar o tempo musical da batida.

Em 2005, as comunidades já conheciam e dançavam o passinho nos diversos bailes que aconteciam pela cidade. Em 2008 era possível encontrar alguns dançarinos que faziam o uso do canal Youtube para postar seus vídeos e “desafiar” outros dançarinos a fazer melhor. Os comentários postados nas páginas apontavam o vencedor. Entretanto, foi em 2011 com a primeira batalha do passinho, idealizada por Júlio Ludemir e pelo produtor musical Rafael Soares⁴⁵ - ao vender o projeto de competições de “passinho” entre jovens de comunidades pacificadas para o

⁴⁵ Rafael Soares, idealizador da Batalha do Passinho e diretor musical do grupo Dream Team do Passinho, contribuiu com esta pesquisa de maio a dezembro de 2013. Foram muitas as conversas ao telefone, por chat e pessoalmente. A construção da narrativa deste estudo sobre o passinho tem como base os relatos oriundos deste contato.

SESC Tijuca -, que o movimento tomou maiores proporções e, a partir da exposição na mídia (espontânea), chegou ao conhecimento dos que não frequentavam bailes e/ou as favelas cariocas.

O fato de algumas comunidades serem impedidas de realizar bailes funk no processo de pacificação das UPPs não impediu ou inibiu o crescimento e a popularização dos dançarinos do passinho. Nas calçadas das ruas, praças, quintal de casa ou vielas, os meninos agrupavam-se e se divertiam no improviso do passinho. A tecnologia favoreceu a popularização do movimento, e o canal Youtube passou a ser a janela dos dançarinos. Quando o Orkut era a principal rede social utilizada pelos brasileiros, Leandra Perfects – uma das primeiras meninas a participar do passinho – moderava grupos de encontro dos dançarinos de diferentes favelas cariocas, uma rede de relacionamento que ia além dos limites impostos pelas facções rivais.

Mas, o que é o passinho? Em sua maioria, são os meninos que aderem ao movimento e “rabiscam” passos com a influência de diversas modalidades de dança, como break, *dance hall*, frevo, ballet clássico, jazz, sapateado, samba, kuduro, dança do ventre, inclusive os passos consagrados pelo “rei do pop”, Michael Jackson, ou mesmo movimentos de acrobacia, capoeira, yoga e dribles de futebol. A nova maneira de dançar o funk não possui regras, e cada dançarino improvisa suas frases coreográficas à sua maneira. Entretanto, observar o passinho vai além da contemplação da virtuosidade dos corpos em movimento. Há uma gama de perspectivas interessantes e ricas em elementos para reflexão e análise dentro dos estudos culturais e da comunicação.

Assim, a análise que se segue pondera sobre os aspectos que constituem o ambiente do passinho e dos jovens da favela, as influências exercidas sobre estes pela mídia, tecnologia, cultura local e urbana provocando uma ressignificação dos meios culturais de forma particular.

Na década de 1980, Hemano Vianna apresentou, como resultado de sua pesquisa, um detalhamento de como a dança nos bailes funk acontecia, o que se torna pertinente de ser aqui destacado para apontar, no Passinho, algumas relações históricas. Na narrativa de Vianna, os dançarinos entram na pista de dança e desenvolvem complicadas coreografias ao som do charme, estilo musical preferido dos DJs para iniciar a festa, deixando para o seu auge o hip hop. Os dançarinos solitários são raros, e as danças são realizadas em conjunto, com passos repetidos e movimentos simultâneos de braços e giros. Não existem casais dançando frente a frente, e os dançarinos posicionam-se em filas, lado a lado, podendo ser várias filas de diferentes grupos. Os passos são complexos e formam sequências coreográficas, que por vezes, pressupõem que sejam ensaiadas antes do baile. A configuração dos grupos femininos e masculinos também são

aspectos interessantes de serem analisados já naquela época. A divisão sexual dos grupos mostra modos diferentes de dançar e expor o corpo nos bailes. As dançarinas têm uma maneira especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são mais rígidos em seus movimentos (VIANNA, 1987, p. 94-95).

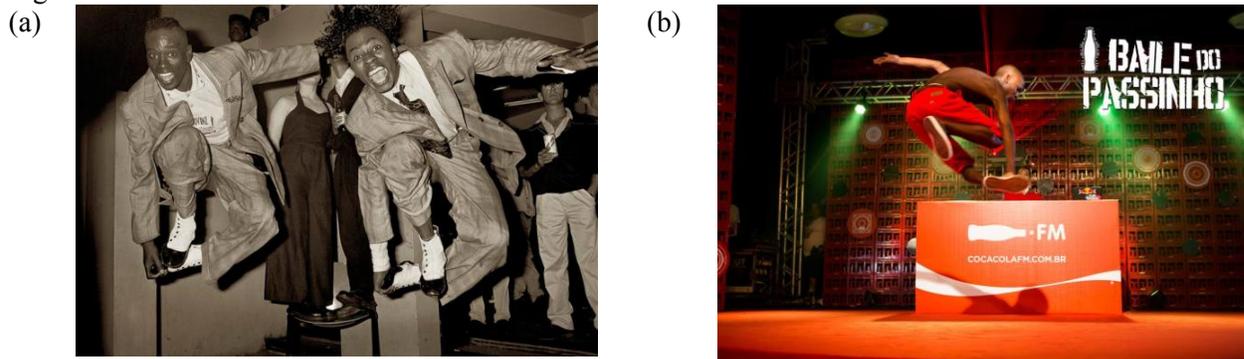
Outra dança que Vianna indica aparecer nos períodos de maior intensidade dos bailes lembra muito o samba de roda ou a dança do jongo. Os dançarinos formam uma roda abrindo espaço para um membro do grupo solar no centro dessa roda. O solista escolhe quem vai substituí-lo no centro. Esse é o único momento do baile em que aparece o dançarino solo, mesmo assim rodeado por um grupo de amigos, que também controla o tempo de sua dança “solitária”.

Esta dinâmica se aproxima da rotina do passinho. Os jovens formam rodas, e ao centro, um dançarino de cada vez desempenha seu repertório num desafio/brincadeira que estimula o dançarino seguinte a superar a complexidade dos movimentos do primeiro. A dança que mistura vários ritmos ao funk, possui um senso libertário, que absorve tudo ao seu redor. Os jovens do passinho, autodidatas na dança, conjugam referências de movimentos diversas, sendo notória a ressignificação dos gestos e do uso do corpo nesta nova fase do funk.

Durante a pesquisa, para embasar os argumentos sobre as técnicas de outras danças e atividades físicas de que se apropria o passinho, foi encontrado um blog chamado “Uborá⁴⁶” que traz uma instigante revelação: a relação do UK Jazz Dance, um estilo de dança surgido na Inglaterra no final da década de 1970, com o passinho. A imagem da esquerda logo a seguir ilustra a página. Ao lado, uma foto do dançarino Hiltinho Fantástico no primeiro baile do passinho.

⁴⁶ Disponível em <http://ubora.wordpress.com/2013/10/18/jazz-dance-uk-jazz-dance-e-o-passinho-do-funk-carioca/>

Figura 11 – Passo moderno



Fonte: (a) <http://ubora.wordpress.com/2013/10/18/jazz-dance-uk-jazz-dance-e-o-passinho-do-funk-carioca/>; (b) BUZANOVSKY, Maria. Em <https://pt-br.facebook.com/BailedoPassinho>

Como não relacioná-los? No texto, o autor comenta que a UK Jazz Dance acontecia de forma improvisada e num contexto moderno, como era o breakdance. Existiam várias grupos que competiam e dançavam juntos pelas ruas e clubes das cidades. Os passos eram os mesmos que os americanos fizeram na década de 1920 à década de 1950, mas organizados de forma diferente. Resguardando as devidas particularidades de cada época, o blog exhibe ainda um vídeo (disponível anexo) da música Nelson Mandela, do grupo The Specials, que apresenta jovens dançando com certa similaridade ao que se observa hoje no passinho.

O passinho também tem provocado mudanças nas músicas do funk. Ainda que nas comunidades não haja distinção do funk que é tocado (referente às letras das músicas), no processo de desenvolvimento do passinho – como movimento que abrange além da dança, a música e a participação de crianças e das famílias -, nota-se uma atenção para as músicas mais marcadas para dançar, sem mensagens de apologia à violência, sexo, ostentação, com o propósito de direcionar o foco para a própria dança.

Por ser uma dança livre, o passinho permite que os dançarinos realizem os movimentos que desejarem, tornando mais difícil um diagnóstico do padrão que segue. Ainda assim, é possível observar uma “rotina” do corpo levemente projetado para frente, o olhar direcionado para baixo a maior parte do tempo, dando ainda mais ênfase para os pés. Outra tentativa de mapear o passinho é identificar, dentre os estilos de dança que inspiram os jovens, os movimentos próprios de sua categoria privilegiados pelos dançarinos. Por exemplo, o gestual de braço mais utilizado é “capturado” do break; a rápida flexão de joelhos até o nível mais baixo remete ao frevo; das danças acadêmicas, nota-se uma estilização de giros, certa flexibilidade e agilidade dos pés; movimentos acrobáticos remetem ao *hip hop*; o deslizar dos pés, *moonwalk*

popularizado por Michael Jackson; e o molejo dos quadris encontra base no próprio funk, kuduro ou dança do ventre. Ainda assim, como mencionado anteriormente, o passinho não se encerra nestas variações. Trata-se da sensibilidade, da criatividade, do ritmo, das diversas formas de se apropriar de referências que cercam os dançarinos e de um corpo disponível que se manifesta quase que intuitivamente, sem atentar para a razão ou juízo de valor.

Figura 12 – Meninos do passinho



Fonte: Divulgação do filme A Batalha do Passinho.

“Os meninos tinham preconceito, se menina dançar passinho, é sapatão!” declarou Marcelly Mister Passista no programa Esquenta!⁴⁷ da Rede Globo. Quando o movimento era conhecido apenas pelos moradores das comunidades e por quem frequentava os bailes funk, poucas meninas participavam do passinho. Hoje, com o crescimento e a repercussão da dança, o número de participantes femininos tem crescido, mas a predominância é masculina.

Nos bailes, mesmo que algumas meninas dançam o passinho, elas estão à parte. As rodinhas formadas têm no seu centro um dançarino – às vezes dois, no máximo, num momento de interseção – que realiza seus movimentos por um curto tempo, dando a vez para outro. As meninas, nas rodas de dança, apenas observam. A maioria do público feminino dança o funk com ênfase nos quadris. Na dinâmica dos bailes, é curioso observar como os dançarinos se organizam no espaço. De um lado as mulheres e os gays, do outro os dançarinos do passinho.

Interessante notar que os meninos brincam, flertam com gestos e movimentos que remetem aos *gays*. Gualter Rocha, conhecido como Gambá, foi o primeiro dançarino do passinho

⁴⁷ Programa exibido em 24 de abril de 2013.

a adotar os “trejeitos gay” na dança. O dançarino chamava a atenção por sua irreverência e maneira de se vestir (usava calças justas e coloridas, camisas largas e bonés). O jovem passou a ser referência de estilo do passinho, principalmente após a sua trágica morte em janeiro de 2012⁴⁸.

Os homossexuais, por sua vez, não se arriscam no passinho e assumidamente dançam o funk como as mulheres, “requebrando o quadril”, em movimentos ondulados e expansivos. Em documentário produzido pelo canal Globo News, *Da cabeça aos pés* (2013) três jovens homossexuais na porta de uma baile falam sobre a sua dança: “a gente sempre chama a atenção, nós somos conhecidas como as melhores dançarinas da Cidade de Deus. Dançarinas, gays, ‘gaybulosas’: gays fabulosas. A gente dança igual a mulher, não sei dançar passinho!” Como bem disse Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980. p. 9).

A liberdade do corpo na dança do passinho, independentemente do sexo, é uma importante mudança de paradigmas se considerada a postura masculina no baile funk dos anos de 1990. A “necessidade” do homem de cumprir seu papel como tal, infligia em um corpo mais rígido, que dança, mas com certa limitação de movimentos. Cabia às mulheres desempenhar uma dança mais sensual.

Os próprios dançarinos do passinho apontam maior aproximação com as meninas como uma dos principais motivações para dançar. Fazer parte do movimento os torna conhecidos, importantes e desejados pelas meninas. O passinho ressignifica a atitude do corpo masculino no contexto da cultura funk e, por consequência, no cotidiano da vida periférica carioca. De certa forma, o passinho como atividade física constrói, ainda, uma dança que não está vinculada a um gênero específico, pois ainda que a maioria dos participantes seja menino, os passos são os mesmos para ambos os sexos.

A dança improvisada do passinho é uma reinvenção dos jovens da favela. Remete a uma nova maneira de “estar no mundo” que almeja esquecer os tempos violentos de baile funk. Com o passinho, os dançarinos atraíram a atenção de forma positiva e sua autoestima foi reafirmada. Não era mais necessário estar associado ao tráfico para ter “poder” e reconhecimento.

No documentário *Da cabeça aos pés* (2013) dirigido por René Castelo Branco, Leandra Perfects, frequentadora de bailes funk e uma das primeiras meninas a dançar o passinho, declarou que “a mulherada, não sei porque, gosta de quem tem poder e de quem se destaca. Então, os

⁴⁸ Gualter foi assassinado após sair de um baile funk no réveillon de 2012.

meninos dançando chamavam a atenção. Ai ou você era dançarino ou você era traficante. E quem tem poder hoje na favela ou é dançarino ou é traficante".

Os jovens do passinho não se destacam apenas na comunidade onde moram, eles têm atraído olhares interessados por parte da mídia, produtores e do marketing. A nova forma de se exhibir substituiu a imagem do tráfico tão associada aos jovens da favela - como demonstrou a reportagem veiculada no jornal O Globo de 06 de junho de 2013 intitulada "Meninos do passinho dão o ritmo no lugar do tráfico" - e abre oportunidades para que tenham algum retorno financeiro dentro da prática da dança.

Por chamar a atenção do público e conquistar notoriedade dentro das comunidades - e dentro do próprio funk - comerciantes locais passaram a respeitar os meninos e a solicitar ajuda na promoção e divulgação de seus serviços nos shows e programas de televisão que os jovens frequentavam.

A socióloga Regina Novaes argumenta, em *Os jovens de hoje: contexto, diferenças e trajetórias*, que para avaliar a possibilidade de inclusão social de um jovem é preciso considerar quanto ganham os seus pais, se ele é negro ou branco, homem ou mulher e onde mora. Tratando-se dos jovens mais pobres, há ainda um critério que faz diferença: ser um "jovem de projeto" (NOVAES, 2006, p. 112). Ter ou não acesso aos projetos sociais diferencia entre si os jovens mais pobres e também cria uma diferenciação entre jovens de diversas áreas violentas da cidade. Os meninos do passinho se aproximam deste conceito apresentado por Novaes na medida em que, por meio da dança, vislumbram novas possibilidades e oportunidades de vida. Alguns dançarinos entendem que é necessário tirar o foco do que a favela tem de negativo e promovem encontros nas ruas e nas praças para ensinar outros jovens e até crianças a dançar, o que gera nas famílias um novo entendimento da cultura funk.

Há entre os dançarinos, uma relação lúdica com o passinho. Mas, ao mesmo tempo, sonham em fazer sucesso, dançar profissionalmente, desenvolver o talento e representar a comunidade em que vivem.

Em outro artigo, agora para o caderno Globo Universidade, de março de 2013, Novaes aponta que quando convidada para participar da discussão sobre o que representa hoje ser jovem, negro e viver em uma periferia, subúrbio, ou favela nas diferentes cidades brasileiras, parou para pensar sobre a palavra "subúrbio/periferia", "favela" e "comunidade".

As duas palavras vieram “de fora”. Foram usadas para estigmatizar (favela) ou pra minorar estigmas (“comunidade”). Mas elas foram sendo reapropriadas por moradores dessas áreas, por diferentes pessoas e por diferentes gerações. Nesse contexto, de reafirmação de pertencimento, “favela”, que era estigma, virou sinal positivo. Virou bandeira, emblema, servindo para denunciar desigualdades e afirmar potencialidades (NOVAES, 2013).⁴⁹

Periferia, portanto, não tem o sentido meramente geográfico. Trata-se de uma nomeação construída e que possui efeitos nos estilos, estéticas, vínculos sociais e laços afetivos das trajetórias de uma parcela de jovens de hoje (NOVAES, 2006, p. 116). São estes que influenciam o sentido do território, com práticas como o passinho, provocando conversões no ambiente social, pois “a cultura da rua no bairro compreende um grande poder de transformação para a própria comunidade” (ABRAMO, 2005).

Observa-se, contudo, que nem todo o estilo do passinho é totalmente original. Algumas semelhanças mostram que os meninos carregam referências típicas da favela. O corte do jaca também é bastante usado por todos, inclusive bandidos — para estes, sem os desenhos em destaque. A escolha de “nomes artísticos” também representa bem a cultura local. Os dançarinos se apresentam com nome artístico que, geralmente, tem relação com o “bonde” que fazem parte ou mesmo em homenagem a algum que seja referência de estilo. Os mais conhecidos são o Mister Passinho, Bonde dos Fantásticos, Dancy, Quebradeira Pura, Elite da Dança. Assim, os meninos passam a ser conhecidos como Hiltinho Fantástico, Rene Mister Passinho, Jeffinho Dancy, por exemplo.

Esses grupos assumiam coletivamente a denominação de bonde. Não o bonde que a classe média conhecia dos noticiários – o do comboio dos traficantes - mas o de grupos de funk formados por um ou mais MC’s e um punhado de dançarinos (ESSINGER, 2005, p. 199-200).

Os bondes misturam pessoas de vários lugares da cidade. No baile todos dançam juntos. Castells (2003) afirma que o sentimento de pertença articula a ideia de identidade, não só no sentido de afirmar as características distintivas do caráter de um grupo ou pessoa, mas, também, na perspectiva de resistência ao que é diferente e ameaça à memória identitária ou ainda cria condições de imaginar um novo projeto de identidade (CUNHA, 2009, p. 89).

Simmel (1991) abordou a moda como base de dualismo da existência humana. Na medida em que ela é imitação, ela responde à necessidade de inserção no grupo, incluindo o singular no

⁴⁹ Disponível em <http://especial.globouniversidade.redeglobo.globo.com/livros/CadernoGUSuburbia.pdf>

âmbito coletivo. A imitação fornece um dispositivo que dilui o singular no todo; oferece uma modalidade de identidade coletiva. Mas, por outro lado, enquanto invenção e criação, a moda também opera a tendência à diferenciação, de elevação do singular face ao universal. A moda, portanto, tanto liga como separa, aproxima como afasta, torna distinto e indistinto.

A relação estabelecida entre a moda e a inserção do sujeito em um grupo, nos remete ao que Michel Maffesoli constituiu como *tribos urbanas*. Ao acentuar a urgência de uma socialidade que partilha emoções e afetos, o tribalismo lembra, empiricamente, a importância do sentimento de pertença a um lugar, a um grupo, como fundamento essencial de toda a vida social.

A primeira Batalha do Passinho formalizou os duelos de dança antes restritos à Internet e aos bailes. A competição idealizada pelo escritor Julio Ludemir e o músico Rafael Soares aconteceu entre setembro e outubro de 2011. As comunidades pacificadas participaram das etapas da batalha com o apoio do SESC Tijuca. Crianças, jovens e adultos se inscreveram no desafio que tinha por dinâmica o tempo de 45 segundos para cada dançarino conquistar o júri e o público. A batalha cujas armas são a criatividade e a coreografia levou o antropólogo e cineasta Emílio Domingues⁵⁰ a realizar um documentário sobre o evento, *A Batalha do Passinho – o Filme*, lançado no Festival do Rio de 2013.

A segunda edição do concurso Batalha do Passinho teve início em março de 2013 e envolveu 16 favelas do Rio com a integração de jovens de diversas comunidades. Com o patrocínio da Coca-Cola, esta edição do evento foi produzida com maior escala e estrutura. Em números⁵¹, foram 250 embates, público de 48 mil pessoas no Parque de Madureira e 300 visualizações no youtube do Flash Mob de divulgação do evento, vídeo gravado na estação de metrô Siqueira Campos (Copacabana) que mesclou funk, beatbox, passinho e música clássica, representada por dois violoncelistas.

A realização do projeto contou com o apoio promocional da FM O Dia, Jornal Extra e Rádio Mandela, esta última uma rádio comunitária digital que exerce grande influência nas comunidades, reunindo jovens de diversas favelas em eventos divulgados em sua programação e promovendo as "estrelas do youtube". A Rádio Mandela funciona na Internet, em celulares andróides e *tablets* e é gerida por um jovem estudante de 17 anos, Valdir Alves Couto Júnior.

⁵⁰ Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/documentarios-sobre-passinho-mostram-origem-a-nova-fase-do-estilo-de-danca-10257890#ixzz2lJcfXNk>.

⁵¹ Fonte: <https://www.facebook.com/batalhadopassinho?fref=ts>

Importante no processo de divulgação do passinho é o convite feito pelos idealizadores da Batalha do Passinho a profissionais influentes na cultura (“personalidades”) a fim de mediar o discurso da cultura do funk, do movimento das comunidades, para a sociedade. A estratégia era apresentar ao público geral a dança que já acontecia nos encontros das favelas. O roteirista e diretor da Globo, Rafael Dragaud, foi um destes intermediários que contribuíram para a divulgação do passinho, aderiu à equipe de produção do movimento, além de ter aproximado o passinho de grandes empresas.

Após o processo de pacificação de algumas comunidades cariocas e a consequente proibição de realização dos bailes funk imposta pela UPP, a Internet passou a ser o principal espaço de divulgação dos dançarinos do passinho. A participação nos sites do youtube e vimeo aumentou significativamente, multiplicando o número de vídeos postados e de seus *views*. As páginas dos dançarinos no Facebook, além dos canais de vídeo citados, tornaram-se o cartão de visitas dos passistas. Nesses mesmos sites, fãs dedicam tempo conhecendo seus ídolos. As *lan houses* passam a ser, portanto, o *habitat* dessa turma.

Em 2008, uma brincadeira de quintal de alguns rapazes dançando funk em uma mistura de estilos e paródias gays registrada por um celular alcançou rapidamente um milhão de visualizações (em 05 de dezembro de 2013, registrava 4.179.101). Após o sucesso do vídeo, outros similares surgiram. Todos protagonizados por meninos - muitos descalços ou de chinelos - improvisando passos nas ruas, calçadas, praças das favelas, ou nos pequenos cômodos de suas casas. Os dançarinos passaram então a postar vídeos de composições difíceis, bem elaboradas, que seguiam com a legenda "quero ver quem faz melhor". O jogo era responder não só mostrando que era capaz de reproduzir o passo, mas tornando-o ainda mais complexo.

O acesso permanente ao canal aberto da Internet flui paralelo ao cotidiano da vida de um número crescente de pessoas. Essas pessoas se movimentam em territórios diversos e, junto com elas, a mídia portátil está em todos os lugares constituindo e intermediando fluxos: de informação, de conhecimento, de intercâmbios (MOREIRA, 2012, p.9).

A rede é também o ambiente de "pesquisa" dos passistas. Os jovens despendem horas em frente à tela do computador consumindo referências de modo aleatório, frenético e despreconceituoso. Os meninos do passinho, além de se inspirarem em qualidades de movimentos diversos, buscam referências de estilo, cabelo e acessórios. Faz parte da cultura da Internet interessar-se por detalhes de um corte de cabelo e desenho ou videoclipe, com êxito para

“tutoriais” com curiosidades ou instruções sobre diferentes temas que se multiplicam em rede. Surgem centenas de paródias, imitações e vídeos inspirados nas mais diversas imagens.

Em *A Sociedade Sem Relato* (2012), Nestor Garcia Canclini dedica um capítulo sobre Estética e Ciências Sociais. Neste, relaciona a arte entre as mídias, considerando que há uma re-elaboração do trabalho artístico e sua re-significação a partir da intenção da arte com as tecnologias audiovisuais e digitais. No passinho, os jovens descobrem em vídeos do youtube novas possibilidades de movimentação e somadas a outras dão origem ao seu próprio estilo de dança.

A etapa mais recente está representada pela web 2.0, onde circulam tantas “criações” de artistas e de usuários – o que os criadores iniciam e outros modificam – que as fronteiras entre arte e não arte se “desdefinem” (CANCLINI, 2012, p.51).

Canclini afirma que uma rede é melhor quanto mais usuários incluir, quando incrementa sem cessar vídeos, fotografias e blogs, alimentados por profissionais e não profissionais. "Democratiza-se a inovação; entramos em uma era de inovação aberta e multidirecional" (2012, p. 52). O argumento do autor está relacionado às produções de valor artístico, sendo seu questionamento crítico direcionado à ausência de conceitos apropriados para avaliar sociologicamente e esteticamente o que é criativo e inovador nesta "ecologia comunicacional". "Mais oferta e mais acesso equivalem a mais participação? O YouTube, o MySpace ou o Facebook melhoraram a criatividade e qualidade, ou contribuíram para repensar os critérios estéticos herdados da arte e dos meios audiovisuais?" (CANCLINI, 2012, p.51-52) No caso do passinho, a resposta é positiva.

As ferramentas tecnológicas inspiram, reformulam, exibem e divulgam os dançarinos, mas ainda não se está certo do caráter artístico do movimento. Ao que tudo indica, trata-se muito mais de um movimento cultural, alimentado por referências próprias de um espaço, do que o despertar de uma nova categoria artística.

Ainda na lógica de Canclini:

Alteram-se neste processo os vínculos entre criação, espetáculo, entretenimento e participação; entre o que até poucos anos atrás se organizava sob as categorias de culto, popular e de massa; entre o local, o translocal e o global; entre autoria, reprodução e acesso; entre elaboração simbólica e intensidade da estimulação sensual direta. Entre as remodelações da experiência, encontra-se o deslocamento para além da arte de um registro exclusivamente perceptual. As muralhas entre gêneros, entre arte e publicidade, entre jogo e reflexão, desmoronaram (CANCLINI, 2012, p.52).

Para Canclini, o reposicionamento das artes que Walter Benjamin começou a antever a propósito da “reprodutibilidade mecânica” se tornou complexo e se expandiu em um tempo de intertextualidade eletrônica. O passinho, como resultado de uma produção da juventude, assimila a tecnologia, a mídia e o corpo a partir das perspectivas de alcance da globalização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O vigor físico e o frescor da juventude são exaltados pela sociedade contemporânea. Preservar a força, a energia e a beleza, características desta etapa da vida, são desejos latentes de uma população que se sujeita a terapias, cirurgias plásticas, técnicas científicas para estimular o colágeno e a elastina em tratamentos antienvhecimento. A prática de exercícios físicos e a opção por uma alimentação saudável também vão ao encontro da meta de manutenção da juventude. O corpo se apresenta como estratégia de distinção social e (re)definição de identidade no complexo mundo contemporâneo, e a beleza corporal passa a ser um signo com valor de troca.

Em entrevista para um documentário da Globonews⁵² a gerontologista Laura Machado afirma que "ser jovem é estar no máximo da sua capacidade física, intelectual, e de beleza". É a idade privilegiada do século XXI se considerada apenas por seus atributos de imagem e estética. Os meios de comunicação contribuem com esta lógica veiculando imagens de "corpos perfeitos" por meio do cinema, programas de TV, publicações e peças publicitárias que atravessam todas as faixas etárias e classes sociais.

Entretanto, a juventude é uma questão que vai além de tais concepções elaboradas pela mídia. Um olhar atento direcionado aos verdadeiros personagens da juventude brasileira contemplaria outros aspectos. Considerar-se-iam suas manifestações artísticas, políticas e sociais como forma de expressão e reivindicação por direitos, espaço, visibilidade e reconhecimento. Sobre estes aspectos, caberia ponderar: para onde vão a beleza e a força dos jovens?

São múltiplas as possibilidades de estudo sobre os jovens e sobre a juventude. Por este motivo "fragmenta-se" a juventude em agrupamentos juvenis (grupos, bandos, tribos, culturas, coletivos) e perspectivas, a fim de refletir sobre o papel social dos jovens, sua legitimação ou repreensão. Neste sentido, esta pesquisa se propôs a observar o corpo jovem que participa do baile coletivo de debutantes e do baile do passinho contextualizando o ambiente que o circunda, no intuito de compreender as dinâmicas da sua produção de sentidos.

Borelli e Oliveira (2010) afirmam que as formas de intervenção e atuação política dos jovens urbanos expressam sua indignação com a apropriação dos territórios, dos corpos e com a constituição de pequenos grupos de afinidades artísticas, culturais ou ideológicas. Esses grupos

⁵² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=htaersndkCY>

organizam-se por meio de temáticas comuns que articulam os encontros e as produções coletivas. A performance, a instantaneidade e a efemeridade marcam as ações coletivas e a durabilidade das suas produções culturais. Essa forma de atuação apresenta os jovens como sujeitos potentes dotados de poder transformador da cultura. Eles são agentes, sujeitos, consumidores, receptores de imagens e ideias que também produzem sentido, estéticas, formas e conteúdos.

No imaginário dos jovens, a existência de um espaço real para a sua expressão seguida de reconhecimento. Os jovens querem ter voz. O fato de ser o "centro das atenções" é a principal motivação para as jovens moradoras das comunidades pacificadas que foram entrevistadas desejarem ter um baile de debutantes. Os dançarinos do passinho encontraram resistência dos familiares ao assumirem que queriam dançar. Ao serem legitimados pela mídia, os jovens conquistaram admiração e respeito perante a sua comunidade e, em consequência, pelos familiares.

Ao considerar os bailes como parte das inúmeras alternativas de atuação do segmento juvenil que mesclam diversão, afirmação de identidade e formas de expressão, a pesquisa *Corpo em festa: juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas* buscou elucidar a relevância do contexto social na "formatação" dos corpos, ampliando suas perspectivas de representação e análise. Os bailes como locais de sociabilidade juvenil também enfatizam a dimensão estética e a mediação tecnológica que garantem a visibilidade das ações e dos sentimentos juvenis. Nisto, compreende-se o corpo como uma tela de projeção dos imaginários, dos sonhos, das idealizações. No corpo, materializam-se a emoção, o sentido e o afeto.

Os questionamentos que nortearam esta pesquisa levaram a refletir que a dança e suas diversificadas formas de expressão legitimam os coletivos envolvidos, garantem voz a jovens excluídos e se configuram em alternativas de apropriação e recriação da cultura e da política da cidade, no mundo globalizado e excludente.

Há, atualmente, uma verdadeira efervescência cultural protagonizada pelos jovens das comunidades do Rio de Janeiro⁵³. São formas de participação e intervenção social que envolvem pequenos estúdios, rádios comunitárias, produção de blogs, vídeos e saraus literários. Inspirada na Flip (Festa literária de Paraty), em 2012 surgiu a Flupp, Festa literária das UPPs, seguida da Festa Internacional das Periferias e da Fidam, Festa Literária da Diáspora Africana em São João

⁵³ Conferir a reportagem "Mapa da cultura na favela" de 05/02/2013, caderno Cultura de O Globo: <http://oglobo.globo.com/cultura/o-mapa-da-cultura-na-favela-7489814>). Publicado em 05/02/2013. Acesso em dezembro de 2013.

do Meriti. Em novembro de 2013, realizou-se a Flizo, Festa literária da Zona Oeste, que se desenrolou em vários pontos da região durante quatro dias. Com dois intelectuais locais, Binho Cultura e Alexandre Damascena, Zuenir Ventura participou da mesa de debates *Invertendo a lógica da cidade partida*. “A Flizo já é um sucesso. O que esses jovens estão fazendo pela afirmação da ‘cultura periférica’ é admirável”, afirma Zuenir⁵⁴. A produção cultural torna-se ferramenta para a construção das identidades, a denúncia das mazelas da vida na comunidade e, principalmente, para a mudança das condições de acesso social e ao consumo.

Outra questão que se apresenta, está relacionada ao acesso à estrutura e aos meios de produção ofertados aos dançarinos do passinho quando contemplados com um contrato de patrocínio. Com recursos para realizar o que antes era praticado informalmente, por diversão nas ruas e nos bailes das comunidades, seria o resultado uma "higienização" ou "lapidação" do original "bruto"?

A indagação tem por propósito o seguinte raciocínio: (i) para tornar o produto consumível para classes mais abastadas seriam necessárias uma produção, uma "maquiagem" ou a ressignificação do passinho; (ii) seria consequência natural a formatação social ao adquirir meios adequados para realização da atividade.

No entanto, ainda que com o patrocínio e os destaques constantes na mídia, o passinho continua sendo próprio dos jovens das comunidades. A versatilidade e a criatividade do movimento integram a sua partitura corporal dessa juventude. Os jovens de classe média ainda não se aventuraram no passinho. Apenas o contemplam, por enquanto.

Isto também está relacionado ao exposto por Zuenir Ventura, no artigo *Periferia como centro*⁵⁵, ao afirmar que os morros sempre foram produtores de arte, e uma das maiores festas populares do mundo, o carnaval, é organizada por seus moradores. Nos anos 50 e 60, artistas e intelectuais procuraram ‘dar voz ao morro’, como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Carlos Lira, o pessoal do Centro Popular de Cultura, da UNE, e do Teatro Opinião. A novidade agora é que a periferia não quer mais que se fale por ela, não quer ser tema, quer ser a própria voz.”

Assim, pode-se afirmar que tanto o passinho, como o baile de debutantes têm contribuído fortemente para a alteração da geografia cultural da cidade. Os jovens de bairros de classe média passaram a frequentar a periferia e as favelas invertendo o sentido de fluxo em busca de diversão

⁵⁴ <http://oglobo.globo.com/opiniaio/periferia-como-centro-10725522> . Acesso em 09/11/2013.

⁵⁵ Idem.

e arte. As debutantes das comunidades ocupam o Museu Histórico Nacional, dançam valsa com autoridades políticas e com artistas, são notícia em diversas mídias. O mercado também proporciona o encontro dos públicos: MCs e dançarinos são contratados para bailes de debutantes das classes média e alta. O fato pôde ser observado durante a coleta de dados para a pesquisa⁵⁶.

Os jovens, que por vezes são vistos como problemas ou como grupos que precisam ser objeto de atenção, buscam meios e espaços para manifestar a forma como enxergam, entendem e vivem o mundo. Seus corpos anunciam identidades plurais, uma flexibilidade para lidar com referências múltiplas, sem distinção de gênero. A festa se apresenta aos jovens como um convite ao encontro e à celebração, concedendo espaço para a liberdade de atitude e de expressão das emoções.

Uma última observação para concluir, pertinente ao momento atual e que concerne ao debate sobre a juventude: Os rolezinhos convocados nas redes sociais pelos MCs do funk ostentação em São Paulo. Ainda há muito a ser dito sobre o acontecimento. Entende-se que estudiosos e pesquisadores das ciências sociais ainda se debruçarão sobre o tema. Mas, por ora, há uma consideração da antropóloga Yvone Maggie em artigo para o site G1⁵⁷ ao afirmar algo muito semelhante ao estudado neste trabalho: "e quem não tem desejos e sonhos? (...) O sonho dos adolescentes que fizeram um rolezinho no shopping Metrô Itaquera é menos literário, mas não menos sonho! Eles querem ser alguém (...). Ser alguém, afinal, é também sonho! Ser alguém pode significar muitas coisas e eles ainda não têm o seu destino traçado".

Trata-se do que Michel Maffesoli abordou em *O ritmo da vida* (2004) - os sentidos produzidos em nome dos afetos comunitários - ao afirmar que para pensar a efervescência dos homens é necessário olhá-lo com suas particularidades, naquilo que tem de plural e vivo. "Com efeito, é o enfoque no homem concreto e nas relações que estabelece com seus semelhantes que permitem apreender 'o que dá cor à vida' (...) É preciso encontrar 'palavras' oportunas e voltar talvez aos pensadores intempestivos, poetas, filósofos que, como Nietzsche, exortaram a 'trazer à tona o contra-sendo nas coisas humanas, sem se assustar (...) com isto fazendo avançar o conhecimento do homem'" (MAFFESOLI, 2004, p. 30)

⁵⁶ Conferir reportagem de 27/05/2013, A ascensão meteórica da juventude funkeira - <http://oglobo.globo.com/rio/ascensao-meteorica-da-juventude-funkeira-8506734> . Acesso em 27/05/2013.

⁵⁷ Funk ostentação e rolezinho - <http://g1.globo.com/platb/yvonnemaggie/>

O sociólogo defende que tais mecanismos possam dar conta da complexidade inextricável do sonho e do real, da sensibilidade e da razão. "Sentir o pensar, pensar o sentir", diz. "Pois se existe uma coisa que todos somos responsáveis é a decodificação da revivescência de um imaginário social novo e sob muitos aspectos antigo." (MAFFESOLI, 2004, p. 31).

O valor expressivo do corpo oferece suporte à voz dos jovens que dançam e que querem ser reconhecidos, numa busca que está atrelada ao outro. Nesta ação, o corpo está festa quando sua expressão é acolhida e ponderada possibilitando a comunicação dos sentidos e abertura dos diálogos.

Figura 13 - Funk no baile de debutantes

A ascensão meteórica da juventude funkeira

· Cachês polpudos de MCs e dançarinos garantem às famílias um salto na qualidade de vida

Recomendar 1,4 mil Tweet 38 +1 3 COMENTAR

LAURA ANTUNES (EMAIL · FACEBOOK · TWITTER)

LETÍCIA HELENA (EMAIL · FACEBOOK · TWITTER)

Publicado: 27/05/13 - 5h00 Atualizado: 27/05/13 - 11h53



REFERÊNCIAS

- ARIES, Philippe. (1975) *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012. 196p.
- ALMEIDA, Maria Isabel M.; EUGENIO, Fernanda (Orgs). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BARTHES, Roland. (1957) *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza, Rejane Janowitz. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. 258 p.
- BAUMAN, Zygmunt. (2007). *Vidas para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BORELLI, Silvia H. S.; FREITAS, Ricardo F. *Comunicação, Narrativas e Culturas Urbanas*. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: UERJ, 2009.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; ROCHA, Rose de Melo; OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves; RANGEL, Lucia Helena V; LARA, Marcos Rodrigues. *Jovens urbanos: ações estético-culturais e novas práticas políticas*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetojovensurbanos/downloads/jovens_urbanos_etapa_2008_2009.pdf>. Acesso: 2013.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Trad. Sergio Goes de Paula. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CANCLINI, Néstor G. *A Sociedade sem Relato: antropologia e estética da iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.
- _____. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011. (Ensaio Latino-americanos; 1)
- _____. *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002.
- CLAVAL, Paul. "A volta do Cultural" na Geografia. *Mercator: Revista de Geografia da UFC*, ano 01, número 01, 2002. Disponível em: <<http://geografias.net.br/artigos.asp>>. Acesso em: 2013.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e Utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (O caminho das utopias)

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Título original: L'imaginaire. Ed. Art Line: 1994

DURKHEIM, Émile. O que é fato social? In: _____. *As Regras do Método Sociológico*. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972. p. 1-11.

DUVIGNAUD, Jean. (1973). *Festas e civilizações*. Trad. L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ENCICLOPÉDIA INTERCOM DE COMUNICAÇÃO. Disponível em: <<http://www.webdialogos.com/2010/cibercultura/download-da-enciclopediaintercom-de-comunicacao/>>. Acesso em: 2013.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. (Org). *Comunicação, Cultura e mediações tecnológicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. (Coleção Comunicação; 39)

_____. (Org). *Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. (Coleção Comunicação; 33)

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.; GUTFREIND, Cristiane F. (Orgs). *Leituras em comunicação, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. (Coleção Comunicação; 43)

FERNANDES, Cíntia. Co(rpo)unicabilidade e Sociabilidade: a imagem e a estética como vetores de comunicação-comunhão. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. *Anais*. Salvador, BA: Faculdade de Comunicação UFBA, 2008.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LANDOWSKI, Eric. Para uma Semiótica Sensível. *Educação & Realidade*, Porto Alegre v.30, v.2, p. 93-106. Jul/dez 2005.

LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias: antropologias das emoções*. Trad. Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *A sociologia do corpo*. Trad. Sonia M.S. Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

- GOFFMAN, Erving. (1959). *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 18ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo)
- GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. (Orgs.). *Leituras do Corpo*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo)
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HAESBAERT, Rogério. *Território Alternativos*. São Paulo: Contexto, 2002.
- JENKINS, Henry. (2006). *Cultura da Convergência*. Trad. Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Trad. Marcos Flamínio Peres. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Artes e Ofícios: 1995.
- _____. *A parte do diabo*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004
- _____. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 15, ago.2001.
- _____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Michel Maffesoli; tradução de Clóvis Marques – Rio de Janeiro: Record, 2007
- _____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1998
- MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações: cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito, Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MAUSS, MARCEL. *A expressão obrigatória dos sentimentos*. In: _____. *Antropologia*. Organizado por Roberto Cardoso de Oliveira. São Paulo: Ática, 1979
- _____. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 1974. 399-422p.
- MINAYO, Maria C. S. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica, 2000. apud RIBEIRO, Juliana. *Jornalismo Regional e construção da cidadania*. Bauru, 2005. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/ribeiro-juliana-jornalismo-regional-construcao-cidadania.pdf>>. Acesso em: 2013

MOREIRA, Sonia Virgínia. Por que Geografias, no plural, para a Comunicação?
In: _____ (org.). *Geografias da comunicação: espaço de observação de mídia e de culturas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. (Coleção GPs da Intercom; v. 3)

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002.

RODOLPHO, Adriane Luisa. Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. *Estudos Teológicos*, v. 44, n. 2, p. 138-146, 2004
Disponível em: <http://www.periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/viewFile/560/518>. Acesso em: 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012. (Coleção Milton Santos; 1).

_____. *Espaço e Método*. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2008. (Coleção Milton Santos; 12).

_____. O espaço em questão. *Revista Terra Livre*, n. 5, Editora Marco Zero, 1988

_____. *O Espaço do Cidadão*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1998. (Coleção Espaços).

SILVA, Tomaz T. S. (org. e trad.). *O que é afinal, Estudos Culturais?* 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Estudos Culturais; 2)

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

_____. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduos e sociedade*. Tradução Pedro Caldas. - Rio de Janeiro: Zahar, 2006

SIQUEIRA, Denise. *Comunicação e ciência: estudo de representações e outros pensamentos sobre mídia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. (Coleção Comenius)

_____. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006

_____. Corpos, utopias: dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 63 - 77, jan./jun. 2008.

_____. Juventudes e cidades no videoclipe: o corpo como foco. *Líbero*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 51-58, jun. 2012

SIQUEIRA, Denise. *Os jovens e suas telas pós-modernas: reflexões em torno da cidade, do imaginário e da tecnologia*. Comunicação e Sociedade, v. 17, p. 39-50, 2010.

SIQUEIRA, Denise C. O.; SNIZEK, Andréa B. (Orgs.). *Argumentos do corpo: cultura, poética e política*. Viçosa, MG: Ed. UFV, 2013.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

TRAVANCA, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: _____. *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2011.

VILLACA, Nízia. *A multiplicação dos corpos na comunicação artística: representação e antropologia*. In: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO METACORPOS. São Paulo, 2003. v. 1. p. 63-82.

_____. *A produção do corpo na mídia*. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=65>>. Acesso em: 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Ed. Paz e Terra. 2. ed. 2011

_____. *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.