

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - MESTRADO  
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E CULTURA**

**RAFAEL GUARATO**

**“HISTÓRIA E DANÇA: UM OLHAR SOBRE A CULTURA  
POPULAR URBANA – UBERLÂNDIA 1990/2009”**

**UBERLÂNDIA – MG  
2010**

**RAFAEL GUARATO**

**“HISTÓRIA E DANÇA: UM OLHAR SOBRE A CULTURA  
POPULAR URBANA – UBERLÂNDIA 1990/2009”**

**Dissertação apresentada como requisito  
parcial para obtenção do título de  
Mestre junto ao Programa de Pós-  
Graduação em História da Universidade  
Federal de Uberlândia.**

**Orientador: Prof. Dr. Newton Dângelo.**

**Área de concentração: História Social  
Linha de Pesquisa: História e Cultura.**

**UBERLÂNDIA – MG  
2010**

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

---

G914h      Guarato, Rafael, 1983-  
              História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana - Uberlândia  
              1990/2009 / Rafael Guarato. - 2010.  
              226 f. : il.

              Orientador: Newton Dângelo.  
              Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Pro-  
              grama de Pós-Graduação em História.  
              Inclui bibliografia.

              1. Arte e dança - Teses. 2. Cultura popular - Teses. 3. Dança –  
              História – Teses. I. Dângelo, Newton. II. Universidade Federal de  
              Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 7:793.3

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Newton Dângelo**  
**(Orientador – UFU/INHIS)**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cássia Navas Alves de Castro**  
**(IAR/UNICAMP)**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Renata Bittencourt Meira**  
**(UFU/DEMAC)**

**Aos meus filhos Gabriela e Lucas.  
À minha mãe, pelo estímulo e amor.**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador e amigo professor Dr. Newton Dângelo, pela paciência, confiança e disponibilidade intelectual para essa pesquisa.

Aos amigos/pesquisadores Diogo de Souza Brito e Elmiro Lopes do POPULIS e Christiano Rangel dos Santos pelas intermináveis reflexões, conselhos e dicas ao longo do meu trajeto como pesquisador.

Aos dançarinos que se dispuseram a narrar suas trajetórias em dança, sem as quais a presente pesquisa não se realizaria. Destaco a importância de Mamede Aref e Vanilton Lakka pela irrestrita disponibilidade, estímulo e cooperação, tanto como sujeitos históricos, me fornecendo seus depoimentos, quanto pela parceria na prática da dança durante a realização deste trabalho.

Às professoras Dra. Luciene Lehmkuhl e Dra. Renata Bittencourt Meira por terem disponibilizado suas presenças e contribuições no Exame de Qualificação.

À minha irmã Aline Guarato dos Santos David e seu marido César Júnio Eurípedes David pelo companheirismo quase cotidiano.

À minha mãe por acompanhar os desabafos de minhas reflexões.

À Danielly Leite de Azevêdo, mulher maravilhosa que conheci a pouco, mas que muito interferiu no processo de conclusão desse trabalho, tornando-o prazeroso. Se existe emoção poética neste texto, se deve à sua existência.

*A dança, em seus diferentes estilos, adota formas de expressão e estruturas simbólicas da época e cultura em que está inserida, e situá-la no período histórico e ambiente social é também estabelecer suas relações com os pensamentos, formas de agir e ideologia de um momento da civilização humana.*

Lilian Freitas Vilela, 1998

## **“HISTÓRIA E DANÇA: UM OLHAR SOBRE A CULTURA POPULAR URBANA – UBERLÂNDIA 1990/2009”**

### **RESUMO**

A força motriz do presente trabalho parte da constatação de que em meados da década de 1990, a dança de rua perde gradativamente suas características atrativas para crianças e jovens das periferias de Uberlândia. Emergem então duas questões centrais: como se dá esse processo de redução do número de praticantes da dança de rua; e por esse viés, o que passa a ser atrativo para aqueles que deixam de praticar, bem como, para as novas crianças e jovens das localidades marginais do meio urbano? Isto posto, busco compreender as complexas relações que dão significado à prática da dança de rua, como se formam e como se alteram no tempo, as mudanças de perspectivas que perpassam festivais de dança, poder público local, bailes em bairros da cidade, danceterias, impulsionados por fatores estéticos, financeiros, sociais e culturais em diferentes momentos. Por esta razão as experiências em dança são tratadas como objetos da história ao desnudarem rupturas, continuidades e as escolhas realizadas pelos sujeitos que praticam e praticaram a dança de rua e depositam nela, e posteriormente em outras manifestações dançantes, seus anseios na construção de identidades urbanas.

Palavras-chave: Cultura popular, dança, arte, indústria cultural e apropriação.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

### CAPÍTULO I

Ilustração 1: Adilson no interior da Boate Buriti Chopp, década de 1980.....	48
Ilustração 2: André interior da Boate Buriti Chopp, década de 1980.....	48
Ilustração 3: Turma Jazz de Rua na Boate Pedal, 1987.....	51
Ilustração 4: Família Brilho Negro no VII Festival de Dança do Triângulo, 1993.....	73

### CAPÍTULO II

Ilustração 5: Cia. de Dança Balé de Rua, coreografia “Favela”, 1998.....	102
Ilustração 6: Cia. de Dança Balé de Rua, coreografia: “O corpo negro na dança”, 2008.....	105
Ilustração 7: Grupo Werther, coreografia Strum and Drang, 1999.....	112
Ilustração 8: Grupo Werther, Strum and Drang no Teatro Rondon Pacheco, 1999.....	114
Ilustração 9: Coreografia De...va..gar. de Vanilton Lakka, Salvador, 2009.....	116
Ilustrações 10: Dúbio, de Vanilton Lakka, Barcelona / Espanha, 2008.....	117
Ilustração 11: Grupo Strondum no Festival Diagnóstico da Dança, 2009.....	119

### CAPÍTULO III

Ilustração 12: Filhos do Guetto-Uberlândia e DF Zulu Breakers-Brasília, 1998.....	140
Ilustração 13: Alan Kardec (B.boy Alanzinho), Flash Danceteria, 1998.....	145
Ilustração 14: Alan Kardec (Alanzinho), Araguari, 2001.....	147
Ilustração 15: (B.boy Chiquinho) realizando um freeze, 2007.....	157
Ilustração 16: José Douglas Costa (b.boy Ken) na Máster Crew, 2008 .....	165
Ilustração 17: B.Girl Nathana dançando B.boy.INI, 2007.....	169
Ilustração 18 e 19: Academia de Dança Leandro Teodoro no Praia Clube em Uberlândia no ano de 2004.....	178
Ilustração 20: Wander Rodrigues e sua parceira dançando samba, 2006.....	179
Ilustração 21: Fábio Torres, Mantena, dançando no DVD da banda D’Corpo Inteiro, 2005.....	192
Ilustração 22: Grupo Swing ih Kebrança em Concurso de Axé, 2007.....	196
Ilustração 23: Grupo Pirei Axé em apresentação, 2009.....	197
Ilustração 24: Abertura do Grupo Swing Muleke, 2009.....	200

## SUMÁRIO

RESUMO.....	V
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – A DANÇA NA HISTÓRIA, A HISTÓRIA NA DANÇA: DANÇA DE RUA COMO PROCESSO	
1.1 - Por uma história da dança.....	24
1.2 - Caminhando rumo a uma história da dança.....	30
1.3 - Novamente o popular.....	38
1.4 - Dança de rua: o processo.....	47
1.5 – Significações do dançar.....	58
CAPÍTULO II – DO POPULAR AO RECONHECIMENTO ARTÍSTICO	
2.1 - Dança de rua e Festivais.....	71
2.2 - Festival de dança como espaço de tensão.....	76
2.3 - Os festivais, os especialistas e as mudanças no sentido de dançar.....	84
2.4 - Mudança na concepção do festival: exemplo de assimetria.....	87
2.5 - Reconhecimento dos especialistas.....	96
2.6 - O que é dança contemporânea?.....	98
2.7 - Cia. de Dança Balé de Rua: “entrando na contemporaneidade”.....	100
2.8 - Grupo Werther: Dança contemporânea como alternativa.....	108
2.9 - Tudo tem o seu preço: leituras e leitores.....	120
CAPÍTULO III – NA TOADA DA MODA, MAS DO NOSSO MODO	
3.1 – Desvendando a dança de rua.....	128
3.2 – Dança de rua já era, o negócio agora é hip hop!.....	136
3.3 – Breakdance: significações similares.....	155
3.4 – Uma dança para Deus?.....	162
3.5 – Não só Dois pra lá e dois pra cá: “é nós” na dança de salão.....	172
3.6 - O popular, os meios e a dança axé.....	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	204
GLOSSÁRIO.....	207
FONTES.....	209
REFERÊNCIAS.....	219
ANEXO.....	226

## INTRODUÇÃO

A eleição da dança de rua como objeto de pesquisa se deve à estreita relação que mantenho com essa manifestação cultural ao longo dos anos e com pessoas que a praticam. Por mais de uma década fui praticante dessa modalidade de arte performativa e até hoje desfruto de uma forte rede de amizade provinda desse contato com outros dançarinos. No entanto, meu olhar acerca da dança de rua tem se alterado cotidianamente, fruto da percepção analítica exigida pela minha atual condição de pesquisador.

Anterior ao início da empreitada no ofício de historiador, desde fins de minha infância, para ser um pouco mais preciso, me relacionei com a prática da dança de rua. Todavia, grande parte dessa minha trajetória ficou circunscrita aos ambientes de danceterias, bailes em escolas públicas de ensino formal e festas em residências de amigos e vizinhos. Até o final da década de 1990, o contato que eu tinha com os grupos de dança de rua se dava nesses mesmos ambientes, onde presenciei a distribuição e organização dos dançarinos. Os membros de um mesmo grupo juntavam-se em determinado espaço no interior dos locais em que se realizavam as festas, inclusive quando participavam das “rodas”.

Foi em festas e danceterias que tive contato com a dança de rua em seus aspectos cênicos, presenciei incontáveis “rachas” entre grupos divergentes e participei em alguns deles. Porém, o acesso à performance desses grupos, com suas indumentárias, figurinos e efeitos de iluminação, somente ocorriam nas edições anuais do Festival de Dança do Triângulo e no Festival Regional, nos quais me fazia presente, principalmente entre os anos de 1995 e 2001, para assistir às apresentações.

Minha experiência com trabalho coreográfico coletivo para palco no formato italiano — com coxias, iluminação, rotunda, frente única — iniciou por volta de 1996, com amigos que já me acompanhavam nas rodas e passinhos executados em festas e danceterias de Uberlândia. Contudo, esse meu trajeto caminhou em contramão ao processo enfrentado pela manifestação cultural da dança de rua na cidade. Enquanto comecei a me interessar pela composição e apresentação em coletivo, cursando aulas de *jazz* e balé, os principais grupos da cidade encontravam-se num processo de crescente defasagem numérica e qualitativa. Num curto período de dois anos, por volta de 1999, já não se encontravam facilmente, na cidade, jovens interessados em participar de um grupo de dança de rua como no período em que me iniciei, a saber: 1994.

Todavia, foram várias tentativas, todas frustradas, de somar corpos para produção de um trabalho coreográfico em dança de rua. Fui percebendo que essa ideia não mais se

mostrava atrativa para meus antigos companheiros, nem mesmo para outros jovens. Em 2000 realizei minha última tentativa, com a Cia. de Dança Comando Negro, mas, no decorrer dos ensaios, o grupo se esvaziou, restando apenas eu e Weberson de Souza Ferreira (Ebim), com o qual coreografei e apresentei um duo intitulado *Metamorfose*.

Nesse mesmo ano, recebi convite de um grupo de pagode da cidade, Banda Sem Fronteira, para coreografar e dançar na abertura de seus shows. Eu tinha então dezessete anos de idade e, com Ricardo Alexandre e Giuliano Palhares, fiz apresentações semanais em Uberlândia e região. No início de 2001, fui convidado pela mesma banda para atuar como dançarino, mas a ênfase se centraria no axé e no pagode. Diante da não perspectiva de montar um grupo de dança de rua, da decadência do Festival de Dança do Triângulo e da possibilidade de continuar dançando e recebendo para isso, aceitei o convite e permaneci na banda até meados de 2002.

No começo de 2002, recebi convite da Cia. de Dança Balé de Rua para integrar seu elenco de intérpretes. Ensaiei na companhia por volta de três meses, período que coincidiu com meu afastamento da Banda Sem Fronteira. Logo depois abandonei a dança, passei a me dedicar aos estudos e ingressei no curso de graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia em 2003. Nesse ano, fui convidado para coreografar e fazer parte do grupo de dançarinos que acompanhavam a Banda Nova York em suas exibições. Mesmo não me interessando em voltar a praticar dança, aceitei o convite, considerando a possibilidade de ganho financeiro com o trabalho apenas nos fins de semana, o que me deixava tempo livre para os estudos nos dias úteis. Atuei efetivamente como dançarino durante todo o percurso da graduação.

Fato curioso é que, no decorrer do curso de História deparei-me com a oportunidade de pesquisar temáticas acerca da cultura popular, música, dança, indústria cultural e meios de comunicação, por intermédio da chamada História Cultural, o que me moveu a pesquisar o *hip hop* em Uberlândia. Durante a realização dessa pesquisa, reencontrei parceiros de dança e alguns dos grandes nomes da dança de rua da cidade. Grande parte deles, inclusive eu, demonstravam enorme vontade em retomar as atividades em torno da modalidade. No entanto, o fechamento das danceterias, a defasagem do Festival de Dança do Triângulo, o fim do Festival Regional de Dança e o advento do *hip hop* na cena brasileira formava uma conjuntura amplamente desfavorável à prática da dança de rua, no modelo das décadas de 1980 e 1990, no contexto citadino de Uberlândia em pleno século XXI.

Dessa forma, o que encontrei de mais próximo ao que eu conhecia por dança de rua foi a prática do *break*, mais em sua simbologia que em sua estética. Assim, dançando com a

Banda Nova York e realizando ensaios de *break* e ginástica olímpica, manteve certa prática corporal durante a realização de minha formação acadêmica, ao mesmo tempo em que consegui utilizar os subsídios teóricos e metodológicos fornecidos pela academia para compreender o caminho percorrido pela dança de rua na cidade de Uberlândia<sup>1</sup>. No ano passado, fui convidado para atuar como intérprete nas obras: “O corpo é a mídia da dança?” e “Outras partes” de Vanilton Lakka — trabalhos que utilizam técnicas de dança de rua, *b.boy* (*break boy*), artes marciais e *release technique* para tratar de certas temáticas, resultando numa estética contemporânea.

Ao redigir o presente texto, busquei captar indícios não perceptíveis ao primeiro olhar acerca desse processo em que a dança de rua passa de uma forma de identificação coletiva, carregada de simbologias forjadas ao longo das décadas de 1980 e 1990, para algo vivo somente nas memórias daqueles que a praticaram. Cabe salientar que as transformações ocorridas nessa cultura popular urbana interferiram em seus significados, interesses, anseios e reconhecimento artístico, entremeando relações que envolvem cultura popular, meios de comunicação de massa, reconhecimento comunitário através da dança, poder público, festivais de dança e crítica especializada.

Isso posto, importa ressaltar que a redação do relatório da pesquisa envolve trabalho teórico e metodológico exigido pela academia, sendo entendida como formulação do conhecimento histórico, mas, ao mesmo tempo, congrega as leituras e a subjetividade de seu autor, a trajetória, a vivência de perspectivas e experiências, umas frustradas e outras bem-sucedidas, em torno da dança. Em alguns momentos do texto, assumo posicionamentos políticos em relação a certas questões, não só por tê-las vivenciado de forma não muito agradável, mas por notar um amplo sentimento coletivo, compartilhado por vários artistas da dança, de insatisfação com o processo que marcou essa arte cênica no contexto citadino de Uberlândia ao longo das últimas décadas, com ênfase ao Festival de Dança do Triângulo.

Nos últimos cinco anos venho me relacionando com praticantes, com os quais, até então, não tinha o mínimo contato, devido a intrigas que permeiam a manifestação artística em análise. Todavia, como pesquisador, tentei me aproximar de sujeitos que nem sequer queriam conversar comigo, nem me olhavam, mas que com o passar do tempo foram percebendo que se tratava de pesquisa acadêmica, não relacionada às questões de competição.

Adotei o entrecruzamento de fontes como pressuposto metodológico, para tornar viável detectar não a verdade, mas sim algumas referências de verossimilhança, certo grau de

---

<sup>1</sup> Os resultados desta pesquisa estão embutidos na obra: GUARATO, Rafael. *Dança de rua: corpos para além do movimento* – Uberlândia 1970/2007. Uberlândia: Edufu, 2008.

“exatidão” histórica, em outras palavras, avaliar a possibilidade de ter acontecido, tendo em vista a compreensão e não o julgamento. Em pesquisas anteriores<sup>2</sup>, a localização de sujeitos históricos e a realização de entrevistas têm se mostrado como importante recurso metodológico. Por meio da obtenção e análise de depoimentos, espero ter acesso a uma diversidade de testemunhos, visões, por vezes conflituosas, acerca de determinadas práticas ocorridas. Para me auxiliar nesse sentido, é de grande relevância os estudos que se debruçam sobre a História Oral, com destaque para Alessandro Portelli<sup>3</sup>, Yara Aun Khoury<sup>4</sup>, Robert Frank<sup>5</sup> e Raphael Samuel<sup>6</sup>. Ainda em aprofundamento, me deparo com as contribuições de Maurice Halbwachs no texto *A memória coletiva*<sup>7</sup>.

As reflexões desses pensadores tornaram possível a análise que leva em conta o recurso à memória para perceber experiências vividas, pois, embora tenhamos a dança de rua como um terreno comum, não é o bastante para afirmar que as expectativas sobre essa forma de manifestação sejam as mesmas. Isso porque os sujeitos entrevistados expõem diferentes visões, nelas contidas suas intenções e posições em relação ao que lhes é perguntado, elaborando eles suas próprias histórias, utilizando-se da subjetividade, construindo e atribuindo sentidos aos acontecimentos e à própria experiência.

As danças populares possuem uma característica singular: são ensinadas via oralidade. Não existe um livro que ensina dança no meio popular; a literatura é carregada de narrativas sobre dançarinos. Também os textos encontrados em jornais sobre essa forma de dança surgem dessa mesma oralidade. Optei então, ao lidar com história oral, por não falar em entrevista, mas em saber como os dançarinos fazem e o que fazem por meio de conversas. O processo de pesquisa possibilitou um largo aprendizado na formação para prática do ofício de historiador, envolvendo aspectos pouco desenvolvidos ao longo do curso de graduação em História.

---

<sup>2</sup> Refiro-me à pesquisa intitulada: “O movimento *hip hop* em Uberlândia: dança, música e identidades urbanas – 1970/2000”, que foi realizada entre agosto de 2004 e julho de 2007 e contou com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e também ao trabalho monográfico: “A gente dança no nosso jeito: dança de rua em Uberlândia – 1970/2007”, ambos sob orientação do Prof. Dr. Newton Dângelo.

<sup>3</sup> PORTELLI, Alessandro. O que faz a História oral diferente. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p. 25-39, 1997.

<sup>4</sup> KHOURY, YARA Aun. Cultura e o sujeito na História. In: FENELÓN, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Editora, Olho D’Água, 2004. p. 116-138.

<sup>5</sup> FRANK, Robert. Questões para as fontes do presente. In: CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (orgs.). *Questões para a história do presente*. Bauru: Edusc, 1999. p. 103-117.

<sup>6</sup> SAMUEL, Raphael. História local e história oral. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 19, p. 219-243, set. 1989 / fev. 1990.

<sup>7</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou). São Paulo: Centauro, 2006.

A partir das conversas gravadas foi possível notar como as informações narradas oscilam entre o que o indivíduo viveu em grupo e o que o sujeito atribui à sua memória particular, fundindo crenças e hábitos que, juntos, firmam uma verdade individual. Tal constatação corrobora a afirmação de Portelli, segundo a qual a história oral conta menos sobre eventos do que sobre significados, pois as “fontes orais contam não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez.”<sup>8</sup> Importa olhar com atenção não o que aconteceu, mas como as pessoas lembram o que aconteceu.

Ao investigar experiências de dançarinos de dança de rua, social e historicamente negligenciados, lidamos com modos diferenciados de as pessoas experimentarem e se posicionarem nos processos sociais. Os documentos orais possibilitam perceber eventos e modos de leitura não presentes em documentos escritos, sendo verdadeira a recíproca. Daí compreendermos que o oral e o impresso não se excluem. Ao contrário, é por meio da interlocução e entrecruzamento entre diferentes documentos<sup>9</sup> que este trabalho foi tramado.

Ao indagar os sujeitos sobre temas e acontecimentos passados, tocamos em cheio suas lembranças e sua capacidade e intencionalidade de lembrar, entramos na seara de suas memórias. Sobre essa questão, o sociólogo francês Maurice Halbwachs desenvolveu um estudo em início do século XX, analisando guerras, classe operária e espaços urbanos, no qual considera memória e sociedade indissociáveis. “Suas reflexões sobre a memória vão atar umbilicalmente memória e sociedade – devemos a ele a noção fundamental de memória social – e buscar compreender a memória como reconstrução do passado.”<sup>10</sup>

A atualidade de Halbwachs, muito bem percebida pela pesquisadora Jacy Alves de Seixas, encontra-se no fato de que, apesar de não chegar a conhecer os fenômenos de grupos sociais heterogêneos e múltiplos, o autor falava sobre uma tendência à pluralidade das memórias coletivas, da diversidade das memórias sociais. Daí a importância de sua presença nos estudos acerca da memória ainda hoje. De acordo com Halbwachs, a recordação tem como ponto de referência os contextos sociais reais; são eles que balizam a reconstrução do que chamamos memória.

Em pensamento, nos situamos neste ou naquele grupo. Sendo por meio do pensamento que entramos em contato com outras pessoas e grupos, eles nos ajudam a recordar. Sempre pertencemos a um grupo, compartilhando experiências, ideias, pensamentos que não surgem

---

<sup>8</sup> PORTELLI, Alessandro, op. cit., 1997, p. 31.

<sup>9</sup> SAMUEL, Raphael, op. cit., 1989, p. 230.

<sup>10</sup> SEIXAS, Jacy Alves de. Halbwachs e a memória – reconstrução do passado: memória coletiva e história. *História*. São Paulo: Ed. Unesp, n. 20, p. 93-108, 2001, p. 95.

sozinhos, isoladamente. Nossos sentimentos e pensamentos pessoais “têm sua origem em meios e circunstâncias sociais definidos”<sup>11</sup>. A memória individual, vista dessa forma, não está isolada, pois é o indivíduo quem lembra, mas a memória individual ancora-se na memória coletiva para confirmar suas lembranças.

*Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente.*<sup>12</sup>

É dessa forma, dialogando com ideias e palavras que o indivíduo não inventou, mas que tomou emprestado de seu ambiente social, que Halbwachs entende o processo de “recorrer às lembranças” para penetrar fatos do passado. O indivíduo por si só não é capaz de evocar suas lembranças; o que ele lembra é a sociedade em que viveu e os grupos que pertenceu durante sua vida.

Contudo, cabe ressaltar alguns comentários à obra de Halbwachs contidas no texto “Halbwachs e a memória – reconstrução do passado: memória coletiva e história” de Jacy Alves de Seixas. Para a autora, na obra do sociólogo francês, a memória social fica submetida à memória coletiva. Ancorada na sociologia durkheimiana, a formulação de Halbwachs supõe algo universal, tal como as mentalidades, uma vez que ele se posiciona contra a ideia de memória involuntária, defendendo que, quem lembra, lembra a sociedade, isto é, a memória traz o coletivo, apresenta-se exterior ao indivíduo e é gestada nos quadros sociais<sup>13</sup>. Segundo Seixas,

*o pensamento de Halbwachs vai construindo uma dicotomia entre aquilo que é da ordem do ‘real’ e o que é da ordem da imaginação, do imaginário e da afetividade. (...) A linguagem da memória é tida como contínua e, em oposição às características do sonho e também das fantasias, considerada como consistente, profunda, coerente e estável. (...) A memória, nessa*

<sup>11</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou). São Paulo: Centauro, 2006. p. 41.

<sup>12</sup> Idem, *Ibidem*, p. 72.

<sup>13</sup> A expressão “cadres sociaux” impressa por Maurice Halbwachs caminha em oposição aos sonhos, onde o sujeito é construído pelo indivíduo enquanto foge à “realidade”. Seria a vertente coletiva do sujeito no meio social e “real”, que exerce coerção e constrangimento, similar ao fato social de Durkheimer. As lembranças não permanecem em nossas consciências, por momentos inacessíveis, elas nos são lembradas de fora, pelos quadros sociais. Assim, a memória, para o autor, é como reconstruir o passado partindo dos quadros sociais do presente. Esta noção encontra melhores exemplos e explanações na obra: HALBWACHS, Maurice. *Cadres Sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994. Ainda sem tradução para a língua portuguesa.

*perspectiva, é ‘real’ apenas na medida em que deve e pode apoiar-se sobre certos quadros sociais.*<sup>14</sup>

Seixas parte da premissa de que a história lida com memórias felizes, gratificantes, mas também com memórias de ressentimentos, humilhações, e argumenta que, ao negar a afetividade defendida por Bérghson e Proust como parte da memória, Halbwachs desqualifica e afasta a afetividade do campo da memória, pois os quadros são sociorracionais. Para ele, a memória existe quando compartilhada coletivamente, ou seja, somente é possível falar em memória pelo meio social, caso contrário, ela pode ficar inacessível. Dessa forma, o sociólogo dicotomiza o que é “real” e o que é imaginário, colocando a memória em oposição ao sonho. Para ele, são os quadros sociais que conferem “realidade” à memória.

Em suma, a memória para Halbwachs, de acordo com Seixas, não revive o passado, pois isto suporia presença de emoções e sentimentos, sendo que, para o autor, as afetividades encontram-se no entremear da memória individual com a memória coletiva. Esta supõe continuidade, vínculo com a tradição, mas recupera do passado apenas aquilo que é capaz de viver no grupo que a mantém, ou seja, segundo o sociólogo francês, não se pode reviver experiências do passado; os aspectos mais afetivos da sociedade de outrora são esquecidos. A memória não se desvincula das circunstâncias em que foi experimentada. A memória dos afetos não pode ser revivida, pois se encontra fadada ao quadro social.

Contribuindo para o estudo da memória, Edward Palmer Thompson, ao falar dos procedimentos de uma “história vista de baixo”, de uma história da “gente comum”, distinta da oficial inglesa, analisou as transformações provindas do processo de Revolução Industrial e percebeu que houve não só aumento de crescimento econômico; ela também alterou em muito o modo de vida do povo. Para compreender essas alterações, o autor deslocou a atenção da história do sindicalismo para a história dos trabalhadores, passando a focar não só os líderes e suas ideologias como também a cultura do operariado, notando que o interessante da memória é que ela nos fornece aspectos que a camada popular acha que devem ser lembrados.<sup>15</sup>

O trabalho com a memória como fonte exige precauções e metodologia específica. Toda pesquisa em história se inicia não nos arquivos, mas no testemunho, na exteriorização da memória, sendo que as lembranças tecem, ao mesmo tempo, uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas.<sup>16</sup> São os testemunhos que nos levam a

<sup>14</sup> SEIXAS, Jacy Alves de. Halbwachs e a memória – reconstrução do passado: memória coletiva e história. *História*, São Paulo: Ed. Unesp, n. 20, p. 93-108, 2001, p. 100.

<sup>15</sup> THOMPSON, Edward Palmer. A história vista de baixo. In: \_\_\_\_\_. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. (Orgs. Antônio Luigi Negro e Sérgio Silva). Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 185-203.

<sup>16</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 157.

conteúdos de “coisas do passado”. A utilização da história oral se faz pertinente ao reconhecer que somente parte da memória declarada passa pelo arquivo e termina na prova documental, uma vez essa forma de testemunho “têm início no nível da percepção de uma cena vivida, continua no da retenção da lembrança, para se concentrar na fase declarativa e narrativa da reconstituição dos traços do acontecimento.”<sup>17</sup>

Paul Ricoeur reconhece que historicamente houve uma sobreposição da escrita sobre a memória. No entanto, o autor ressalta que elas não são isoladas, pois a escrita lida com a memória, ela deixa vivo a vida.<sup>18</sup> Por esse viés, para além dos testemunhos presentes nos arquivos, aqueles que são lidos e não ouvidos, rastros conservados por instituições, a presente pesquisa dedica-se ainda à investigação de testemunhos não-escritos, como as vestimentas, gestos, coreografias, que são constituídos e constituintes de significados no meio social.

Entremeando palavras, discursos, gestos, anseios e textos, a pesquisa visa perceber não o que já foi dito, mas como esse algo dito se formou, sendo que o documento não precisa legitimar um acontecimento; antes disso, é preciso compreender o documento e não monumentalizá-lo. Interrogá-lo para questionar o que fala, por que fala, de onde fala e como fala.<sup>19</sup> Assim, a atenção aos vocabulários corporais se fez necessária e indispensável, por se tratar de corpos em dança. Vídeos e fotografias foram inseridos como material de pesquisa que possibilitam perceber gestos, movimentos, cor, formas, efeitos, utilização espacial, enfim, a presença e uso do corpo em cena somente são possibilitados por meio desses recursos audiovisuais.

A organização deste trabalho, pautada em escrita e leitura, força-me a apresentar a dança em formato textual, ignorando certas dimensões estéticas, bem como seu modo convencional de apreciação. O texto me leva a subtrair dimensões corpóreas, pois a folha impressa não é capaz de capturar o corpo em movimento em sua plenitude, bem como a sonoridade das músicas tocadas durante a execução dos movimentos. Nossa cultura escrita obriga-nos a uma legitimação de formas orais e corporais via meios institucionalmente aceitos nos muros da academia, excluindo importantes aspectos da complexidade da dança. Contudo, não inviabiliza tentativas que se dedicam a estreitar esses campos.

O campo de conhecimento em dança não dispõe de uma forma ampla de registro, seja ele escrito, como nas partituras de música, ou iconográfico, como percebemos acerca das produções em artes plásticas. Somente no século passado, com o significativo avanço das

---

<sup>17</sup> Idem, *Ibidem*, p. 171.

<sup>18</sup> Idem, *Ibidem*, p. 153.

<sup>19</sup> LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: *História e Memória*. 4ª ed. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1996. p. 535.

técnicas de produção e reprodução audiovisual, é que se tornou possível registrar trabalhos em dança.<sup>20</sup> Contudo, no decorrer do século XX, mesmo existindo certa “facilidade técnica” em termos de registros, as danças praticadas por sujeitos oriundos das camadas populares desfrutou muito pouco desses recursos. Apenas em fins do século passado, com a difusão da rede mundial de computadores (internet), aparelhos de VHS e DVD, máquinas fotográficas digitais e aparelhos celulares que comportam a tecnologia de gravação de vídeo, é que os populares puderam, eles mesmos, registrarem suas danças.

Todavia, essa lacuna histórica de ausência de formas de registro em dança não impossibilitou seus praticantes de permanecerem com seus corpos atuantes. A dança, historicamente, continuou sendo transferida, por meio de movimentos, para outros corpos, sendo que, nesse processo, vários gestos se perdem ou se alteram, ancorados em ensinamentos que são transmitidos de forma oral e gestual. Em se tratando de dança, ganha ênfase a constatação de Ricoeur de que se trata de uma ilusão crer que tudo aquilo que nomeamos de fato coincide com aquilo que realmente se passou<sup>21</sup>.

No cerne das questões que subsidiam a pesquisa, enfatizo as contribuições de autores que me auxiliam a pensar a dança de rua como cultura popular urbana. Destaco Peter Burke, que concebe o popular como “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados”<sup>22</sup>, definindo o popular em relação ao que ele não é, e o inglês E. P. Thompson e sua preocupação com o popular como expressão do conflito de classe, mesmo através de elementos comuns, pois há conflitos também no seio do popular. Thompson nos oferece a possibilidade de perceber os usos costumeiros e os rompimentos nos costumes, visto ser a cultura popular formada por necessidades e expectativas variadas.<sup>23</sup> Assim, entendo o popular como dinâmico, modificável, devendo ser compreendido em tempo e espaço específicos, já que ele carrega em si modos de vida plurais.

A partir das reflexões sugeridas pelos autores citados, podemos inferir que a dança de rua se constitui como popular na medida em que envolve os costumes das festas em casas da

---

<sup>20</sup> Há de ser destacado que existem formas de registro em dança por meio da “notação do movimento”. Trata-se de partituras corporais que tomaram forma e expressividade, principalmente nos séculos XIX e XX, apesar de haver registros de tentativas anteriores. Tais sistemas de notação buscam possibilitar a reprodução de trabalhos coreográficos por intérpretes diferentes em tempos distintos. No entanto, a diversidade de sistemas de notação e a multiplicidade das práticas dançantes, historicamente, não permitiram estabelecer relações significativas com aquele sistema, tal como ocorreu na música. Para melhor detalhamento, consultar: TRINDADE, Ana Lúcia. *A escrita da dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica*. Canoas: Ed. Ulbra, 2008; TRINDADE, Ana Lúcia; VALLE, Flávia Pilla do. *A escrita da dança: um histórico da notação do movimento*. *Revista Movimento*, v. 13, n. 3, set/dez, p.201-224, 2007.

<sup>21</sup> RICOEUR, Paul, 2007, op. cit., p. 189.

<sup>22</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 25.

<sup>23</sup> THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17.

vizinhança, a frequência ao espaço de determinadas boates, a prática dos ensaios e apresentações públicas que historicamente elaboram significados capazes de propiciar às pessoas pobres uma ação de reconhecimento. A cultura popular se caracteriza pela construção histórica de múltiplos e distintos costumes, como ocorre nas várias práticas religiosas, nas musicalidades, nas danças que geram conflitos, que são diferentes entre si, mas possuem características que as aproximam. Em síntese, pode-se afirmar que na manifestação popular dança de rua coexistem diversas danças de rua.

Por esse viés, em trabalho anterior<sup>24</sup> realizei uma análise que perpassa a era *disco* e a ênfase dada ao *funk* pelas pessoas pertencentes às camadas populares da cidade em meados da década de 1970. A atuação dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, notadamente a televisão e o cinema, forneceram elementos que, apropriados e incorporados, formaram uma nova dança. Abordei também as imbricações com o poder público local, mais precisamente com a Secretaria Municipal de Cultura, dando destaque para o Projeto Circo e os Festivais de Dança do Triângulo nas décadas de 1980-90 e para a maneira como tais ações afetaram a estética da dança de rua e a vida de seus praticantes, forjando expectativas e interesses naquelas pessoas.

No entanto, durante a realização da pesquisa me chamou a atenção o fato de que, a partir de fins da década de 1990, emergiu em Uberlândia um processo de crise da dança de rua nos moldes até então existentes. Ao investigar os fatores que contribuíram para essa crise, uma pergunta ficou sem resposta: o que, em determinado momento, passou a ser interessante para aqueles jovens provindos das periferias da cidade, tendo em vista que a dança de rua experimenta a cada ano uma redução no número de interessados em praticá-la?

Daí a realização do recorte cronológico partindo da década de 1990, pois foi nesse período que a dança de rua iniciou suas participações no Festival de Dança do Triângulo, evento que altera em muito o formato estético e social da modalidade. Este é o ponto de partida para a questão que norteou a presente pesquisa: tentar captar outras atividades que hoje chamam mais a atenção desses jovens, com destaque para manifestações culturais que enfatizam a utilização do corpo para efetivar a comunicação social por meio da dança. Até o presente momento, consegui perceber quatro formas diferentes que se apresentam como desdobramentos da prática da dança de rua e que passam a roubar a cena entre os praticantes e os jovens das camadas populares: dança contemporânea, *break*, dança de salão e axé. Essas

---

<sup>24</sup> GUARATO, Rafael. *Dança de rua: corpos para além do movimento – Uberlândia (1970/2007)*. Uberlândia: Edufu, 2008. Esta obra é fruto de pesquisas realizadas durante meu curso de graduação em História e orientadas pelo Prof. Dr. Newton Dângelo.

são as correntes identitárias encontradas para satisfazer os anseios e carências — tornar-se artista, ser aplaudido e viver no meio urbano, relacionando-se por meio da dança — forjadas na prática da dança de rua durante a década de 1980 e até meados de 1990.

A intenção deste estudo é mostrar uma dança de rua mais palpável, conceitualizada e concretizada, não mais localizada como categoria exótica, que traz energia aos festivais, mas situada entre um emaranhado de relações sociais; uma dança que expressa, vangloriza, critica, resiste, adapta-se, envolvida em relações de poder falseadas pelos festivais que abrem espaço para a prática dançante popular.

Nesse sentido, foram fundamentais as contribuições de Joan W. Scott que, em seu texto “A invisibilidade da experiência”, realiza uma crítica aos avanços historiográficos das décadas de 1970/80 com os estudos dos excluídos, marginalizados, que ampliaram os objetos e fontes, culminando no sucesso da historiografia da diferença. A autora não critica a noção de experiência, e sim o sentido que se cristalizou em torno dessa noção nas ciências humanas: o de tornar visível a experiência.<sup>25</sup>

Scott é incisiva ao notar que a noção de experiência fundiu-se no sentido de visibilidade pautado no tornar visível. Alerta que o apelo à experiência como prova incontestável e sua proximidade com a noção de visibilidade, tornou o conceito autônomo, naturalizado, deixando de lado as diferenças, suas múltiplas evidências possíveis em prol de uma visibilidade, simplificando a autoridade da experiência como alicerce para a evidência. A autora salienta:

*Quando a experiência é tomada como origem do conhecimento, a visão do sujeito (a pessoa que teve a experiência ou o historiador que a reconta) torna-se o suporte da evidência sobre a qual a explicação é elaborada. (...) A visibilidade da experiência se torna então evidência para o fato da diferença, em vez de se tornar uma forma de explorar como a diferença é estabelecida...*<sup>26</sup>

Na perspectiva de Scott, o problema não se centra no tornar visível, evidenciar a diferença, mas sim, como a diferença é construída. O que importa é perceber como foram forjadas, como e por que os dançarinos de dança de rua passaram a diferenciar suas práticas corporais em meados da década de 1990, pois as fronteiras entre os campos são móveis e mutáveis e os estudos que buscam dar visibilidade não conseguem compreendê-las. O cerne da questão encontra-se no fato de que mesmo partindo de uma diversidade de experiências,

<sup>25</sup> SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. *Projeto História*. São Paulo: Editora da PUC-SP, n. 16, p. 297-325, fev.1998.

<sup>26</sup> Idem, *Ibidem*, p. 301 e 302.

certas pesquisas as afunilam em grupos identitários, como a identidade de classe. Para Scott, o problema de moldar experiências em grupo identitários é que se excluem outras diferenças como etnia, raça, sexualidade, religião.

O alerta de Scott é que não procede partir da diferença e acabar na naturalização. Isso posto, não devemos generalizar os praticantes de dança, pois eles são vários. Não podemos cair no risco de deixar que na identidade de dançarinos se diluam as diferenças. Por que os dançarinos de dança de rua têm que ser homens, negros e pobres? Não necessariamente eles são assim. Perceber a fragmentação da dança de rua, buscando compreender a superação da crise nos grupos, os artistas individuais, as mudanças estéticas e como os praticantes inventam sua própria liberdade e criam espaços de movimentação, pode nos ajudar a entender um pouco mais das complexas relações que envolvem as múltiplas experiências da dança de rua.

O conjunto de práticas dançantes presente nesta pesquisa não fazem parte do tronco central da dança; elas vivem à margem do meio oficial. As camadas populares se organizam em torno de inúmeras formas de relações sociais por meio da prática corporal da dança. É no encontro com essa diversidade que a pesquisa se delinea, realizando o exercício proposto por Marcel Mauss, de penetrar em diversos contextos e domínios de significação e expressão<sup>27</sup>. Para alguns, reunir dança contemporânea, axé, *break* e dança de salão numa mesma pesquisa pode soar como certo ecletismo pós-moderno, mas se trata antes de perceber como um mesmo objeto pode acarretar múltiplas facetas.

O texto aqui apresentado no primeiro capítulo surgiu de uma indagação acerca de estudos que envolvem pesquisa histórica e a prática da dança. Utilizo-me de recursos teóricos e metodológicos do ofício de historiador para analisar, criticar e, em certos momentos, desconstruir trabalhos e teorias que se apresentam como caminhos a serem seguidos por pesquisadores que se dedicam a pensar a relação entre história e dança. Cabe ressaltar que tais obras não lidam com informações básicas dos processos investigativos presentes na disciplina história, importando teorias e leis de disciplinas como a química e a biologia para aplicá-las a processos sociais humanos.

O segundo capítulo investiga a recente aparição de artistas oriundos da cena dançante de rua e como eles têm ganhado cada vez mais espaço e expressividade no cenário nacional e internacional da arte cênica, expressando-se por meio de apresentações que percorrem boa parte do globo terrestre. Salienta-se que esse fenômeno não se dá gratuitamente. Ele foi construído historicamente por relações e intrigas que envolvem potencial artístico popular,

---

<sup>27</sup> MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: Edusp, 1974. p. 212.

interferências de instâncias legitimadoras da “boa dança” no Brasil, tensões entre concepções de dança, poder público e institucional.

Destacam-se grupos, companhias e artistas solos como: Cia. de Dança Balé de Rua, Vanilton Lakka, Cláudio Henrique Oliveira e Wagner Schwartz<sup>28</sup>, de Uberlândia, presentes em eventos e festivais de dança contemporânea em âmbito nacional e internacional como o Fórum Internacional de Dança (FID), Festival Internacional de Dança do Recife, Festival Panorama de Dança, Bienal Internacional de Dança do Ceará, Bienal de Lyon; os grupos cariocas como a Membros Cia. de Dança, da cidade de Macaé, participando da mostra de Dança Contemporânea de Joinville, Festival Paris Quartir d’Ete, e o Grupo de Rua de Niterói, dirigido por Bruno Beltrão, que alcançou enorme sucesso em festivais europeus de dança, tendo seu último espetáculo, “H3”, financiado por festivais internacionais de Dança Contemporânea, entre eles o SpringDance da Holanda.

Para além de perceber e reconhecer a capacidade de hibridismo e diálogo artístico que marca o surgimento desses grupos, a presente pesquisa visa mostrar que, simultaneamente ao “sucesso”<sup>29</sup>, essas produções marcaram profundas alterações sociais, culturais e artísticas, nos significados da dança e na vida daqueles que a praticam. Ela tem o propósito de revelar que as transformações estéticas vêm acompanhadas de modificações no cotidiano. Visando tornar a análise mais palpável, me atenho neste trabalho àqueles grupos e artistas oriundos das danças de rua da cidade de Uberlândia que se propõem a realizar um diálogo artístico entre dança de rua e dança contemporânea, a saber: Cia. de Dança Balé de Rua, Vanilton Lakka e Cláudio Henrique Oliveira.

Nesse primeiro momento, realizarei uma análise dos festivais de dança do Triângulo no decorrer da década de 1990, suas execuções, estrutura, organização, as alterações de formato, buscando compreender como os dançarinos de rua lidaram com essas mudanças e também como elas modificaram a dança de rua, que passou a perder seu potencial como manifestação popular de grande concentração de crianças e jovens das periferias. Para tanto,

---

<sup>28</sup> Apesar de iniciar suas experiências em dança com a modalidade de rua em meados da década de 1990, participando de grupos como UDI Street Dance e Turma Jazz de Rua, Schwartz deu continuidade à sua carreira profissional em dança não por meio do diálogo com a estética das ruas, mas adquiriu uma linguagem própria, que busca repensar e estabelecer reflexões acerca do “transobjeto”. O curioso em Wagner Schwartz é que o artista, mesmo não demonstrando corporalmente suas vivências em dança de rua, parece esforçar-se em apagar, de suas práticas atuais, esse passado que não mais condiz com suas vivências artísticas após o ano de 2001. Em entrevistas divulgadas em sua página na web, não é mencionada essa trajetória em dança de rua, que durou cerca de três anos. Tais constatações podem ser encontradas em: OLIVEIRA, Adreana. Wagner Schwartz busca espaço na França. In: *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano 71, n. 21.686, p. B-2, caderno cultural Revista, 28 ago. 2009; Histórico de Wagner Schwartz. Disponível em: <<http://www.wagnerschwartz.com/index2.html>>. Acesso em 17 set. 2009.

<sup>29</sup> Insiro aspas na palavra sucesso por perceber que este sempre é móvel. O sucesso ou fracasso atuam como critérios de julgamento, que variam de acordo com o lugar social em que se encontra o juízo de valor.

faz-se necessário averiguar como a hegemonia dos festivais encontram resistência ou subordinação nas mentalidades populares, as sujeições das pessoas para adaptarem seus costumes de acordo com normas então existentes (festivais) e as resistências à sua imposição.

Procuro demonstrar que os presságios da crise passaram despercebidos e como as esperanças vão sendo frustradas, uma a uma. Por outro lado, busco detectar como a manifestação popular e seus praticantes vão encontrando formas alternativas, principalmente por meio da *breakdance*, de fazer com que a prática da dança de rua permaneça, mesmo que de forma alterada, sempre utilizando palavras que ainda estão carregadas de força. Nesse contexto, no qual se inserem os novos grupos que se dedicam a essa prática, tento também compreender como e por que há valores e movimentações de dança de rua que foram preservadas e difundidas.

No terceiro capítulo, após investigar os indícios de alteração dos pilares sobre os quais se estruturava a dança de rua, analiso o processo de migração e os fatores que moveram os sujeitos praticantes da dança de rua em direção ao *hip hop* (com ênfase no *break*). Nesse momento, a atenção às relações de uso é redobrada. Dedico ainda um subcapítulo aos sujeitos que deixam a prática da dança de rua para fazerem dança de salão. O objetivo desse curto texto não é traçar um panorama histórico que vise minudenciar os elementos constituintes da dança de salão, amplamente difundida nos dias atuais no Brasil, mas sim compreender quais os fatores que levaram ex-praticantes de dança de rua a migrarem para tal modalidade. Dessa forma, recorro a características próprias dessas danças somente quando exigidas pela pesquisa.

## **CAPITULO I**

### **A DANÇA NA HISTÓRIA, A HISTÓRIA NA DANÇA: DANÇA DE RUA COMO PROCESSO**

#### **1.1 - Por uma história da dança**

No decorrer da segunda metade do século XX, o conhecimento histórico enfrentou uma grande reviravolta interna; incontáveis intelectuais se debruçaram sobre aspectos teórico-metodológicos, causando certa fragmentação na disciplina. Longe de analisar esse processo, como muitos já o fizeram, o presente texto busca apresentar algumas reflexões propostas nesse ambiente de mudança e suas interlocuções com a cultura, a arte e a sociedade, com ênfase nas vertentes francesa e inglesa, conhecidas como História Cultural e Estudos Culturais, respectivamente.

Grosso modo, os pesquisadores que participaram desse processo de revisão do marxismo (Inglaterra) e da história positivista e das mentalidades (França) ampliaram a gama possível de objetos e fontes para pesquisas em história, além de produzir um novo e riquíssimo repertório de conceitos, fontes e objetos para explicar fenômenos sociais até então relegados ao esquecimento. Com o intuito de identificar essa ampliação de abordagens, métodos e objetos, emergiram nomenclaturas diversas para classificar essas novas produções no campo da história como: micro-história, nova história, história cultural, história vista de baixo, as quais passaram a ter como eixo de suas pesquisas não os grandes acontecimentos e personalidades importantes da história, mas sim o homem comum, encontrado nas esquinas das cidades, nos vilarejos, nas fábricas, nos bares, buscando perceber as diversas formas que as transformações na sociedade afetam suas vidas e como esses sujeitos, objetos e relações que os envolvem interferem na sociedade.

Tais pesquisas que lidam com o homem em seu cotidiano tiveram que encarar objetos complexos que estão presentes na vida em sociedade, como comunicação de massa, indústria cultural, trabalho, relações de poder e arte, todas exercendo influência na vida das pessoas comuns. O que me inquieta é que, ao se falar de arte, grande parte das reflexões se concentram sobre a música, teatro e pintura, isto é, a dança não dispõe de escritas de peso que auxiliem na compreensão dos processos sociais que forjaram e ainda forjam sua prática em sociedade.

O cenário brasileiro da dança é muito amplo e, ao longo das últimas décadas (1980/1990), a prática e pesquisa da dança no Brasil experimentou um salto extraordinário com o surgimento de companhias, grupos, balés, academias reconhecidas internacionalmente<sup>30</sup>. Na década de 1990 começaram a surgir livros, artigos, revistas e mais recentemente *web sites* com reflexões sobre a dança no país. No entanto, as pesquisas que tratam de dança em termos históricos, no Brasil, limitam-se a abordar temas como o corpo, utilizando-se de aspectos biológicos, técnicas de movimentos e gestos para o corpo em cena, analisar as relações entre corpo e cidade, processos de transmissão do conhecimento em dança e principalmente histórias de vida dos grandes coreógrafos, diretores e bailarinos brasileiros ou estrangeiros que se destacaram em nosso país.<sup>31</sup>

Em suma, no Brasil, os pensadores na área da dança enfocam o corpo em relação ao meio que o cerca, mas sempre voltados a aspectos estéticos e técnicos da arte; quando muito, se debruçam sobre as dificuldades e os meios possíveis de produção, comercialização, circulação, apresentação, os mecanismos de incentivos privados e estatais, mas estão longe de uma compreensão densa e aprofundada de tais temáticas. Por esse viés, é possível identificar uma lacuna na elaboração do conhecimento sobre dança no Brasil. Carecemos de estudos que abordem a construção de diversas modalidades que foram “mixadas” em nosso país, como danças populares, dança árabe, dança de salão, dança de rua, dança contemporânea e dança-teatro, as quais são impossíveis de compreensão séria se negligenciarmos as relações sociais que as envolvem.

Dispomos de obras que se dedicaram a “registrar” a dança em nosso país, mas tais publicações se contentam em trabalhar com a determinação dos fatos em ordem cronológica/evolutiva, construindo uma história da dança como ciência que se propõe a desvendar o progresso que leva ao desenvolvimento humano, coexistindo uma neutralidade tanto do documento quanto do historiador, com o objetivo de ordenar a lógica dos

---

<sup>30</sup> Grupo Corpo, Ballet Staging, Quasar Cia de Dança, Cisne Negro Cia. de Dança, Cia. de Dança Balé de Rua, Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Balé da cidade de São Paulo, Balé do Teatro Castro Alves, Grupo Cena 11, Lia Rodrigues Companhia de Danças, Focus Cia de Dança, Mímulus Cia de Dança e muitas outras.

<sup>31</sup> A esse respeito, ver: BRITTO, Fabiana D. (Org.) *Cartografia da dança: criadores intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itáu Cultural, 2001; CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. São Paulo: Sprint, 1999; FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005; KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994; NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. *Dança moderna*. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992; STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, Márcia Maria. *O corpo em-cena*. 1994. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994; KLAUSS, Vianna. *A dança*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

acontecimentos históricos. Existe não análise crítica ou julgamento, mas sim imparcialidade por parte do historiador<sup>32</sup>.

Isso posto, a presente explanação parte do pressuposto de que o conhecimento produzido acerca da dança no Brasil e suas interfaces com a história se limita a narrar acontecimentos de impacto envolvendo grandes companhias de dança, coreógrafos renomados, estrangeiros que para cá vieram e trouxeram suas experiências ou brasileiros que conseguiram fama. Em seguida aparecem grandes bailarinas(os) brasileiras(os) que se destacaram ao longo do século XX, vinculados a formas de danças socialmente e historicamente legitimadas no Ocidente, notadamente as danças clássicas e suas variantes, que relegam a segundo plano, quando não ignoram, os artistas populares e suas danças.

Tal diagnóstico não é algo extraordinário nem é realizado exclusivamente nesta pesquisa. A pesquisadora Fabiana Dultra Britto, em seu texto “Uma saída historiográfica para a dança”, critica os trabalhos sobre história da dança no Brasil por trabalharem com uma versão linear, causal e cronológica dos acontecimentos, constatando que “esse pensamento é a matriz da historiografia da dança, que ainda procede como mera listagem cronológica de autores e obras dispostas em ordem de melhoria progressiva, sugerindo um processo evolutivo por acumulação.”<sup>33</sup>

Em sua obra recém-publicada, “Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea”<sup>34</sup>, Britto cita e utiliza termos nada amistosos para definir a produção dessas obras que se intitulam como história da dança no Brasil, mas que não tratam de dança,

---

<sup>32</sup> Tal forma de produção ficou conhecida como história tradicional ou historizante, que sofreu fortes ataques ao seu método e à sua teoria pelo movimento historiográfico da *Escola dos Annales*, que buscava novas formas de construir e interpretar o passado histórico, criando e consolidando novas propostas de análises que inicialmente ficaram a cargo de Marc Bloch e Lucien Febvre, os quais procuraram combater aquela forma de produção do conhecimento histórico. Sobre a história tradicional ou historizante, ver em: LANGLOIS, Charles-Victor e SEIGNOBOS, Charles. *Introduction aux études historiques*. Paris: Éditions Kimé, 1992. Para mais detalhes das críticas à história historizante, consultar: BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001; FEBVRE, Lucien. *História*. (Org. Carlos Guilherme Mota). São Paulo, Ática, 1978.

<sup>33</sup> BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, ano 2, n. 2, p. 37-42, 1999, p. 32.

<sup>34</sup> Apesar de editado e publicado em 2008, o livro é a tese de doutorado da autora defendida em 2002 no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, sob orientação da Profª Drª Helena Katz. Britto elege nove autores que ao longo das décadas de 1960 e 1990 se propuseram a escrever sobre a história da dança. São eles: BERTONI, Iris Gomes. *A dança e a evolução: o ballet e seu contexto teórico*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992; CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999; CARVALHO, Edméa A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962; ELLMERICH, Luís. *História da dança*. São Paulo: Ricordi, 1964; FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986; \_\_\_\_\_. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - Fundacen, 1988; PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988; VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

e sim de bailarinos, grupos, coreógrafos, companhias, diretores, apresentados em ordenação cronológica. À medida que “popularizam uma noção de hereditariedade estética baseada em filiações didáticas forjadas entre mestres e alunos”<sup>35</sup>, tais análises não explicam variações de padrões coreográficos ao longo do tempo, nem os registram.

Outra pesquisa que se esforçou em abordar as obras que tratam da dança e se dizem históricas, mas se revelam carentes de conhecimento teórico e metodológico dessa disciplina, é a dissertação de Daniela de Sousa Reis. A autora se mostra preocupada com a forma que foram, e ainda são, trabalhadas as transformações estéticas, técnicas, cênicas e formais nos textos que relacionam história e dança, os quais se conformam em relatar biografias de grupos, bailarinos e companhias, professores estrangeiros, remontadores.<sup>36</sup> Quando muito, realizam algumas limitadas análises pessoais acerca de alguns trabalhos.

Nota-se que a inquietação, provocada pelo uso abusivo do termo “história” em obras que tratam de dança, começa a ganhar espaço no debate acadêmico brasileiro, todavia, circunscrito a análises de livros que trazem em seu título a palavra “história” e que se ancoram em uma suposta origem que explicaria todas as ramificações dela provenientes. Ao perceber essa restrição, mesmo em certos trabalhos que se propuseram a criticar a falta de procedimento historiográfico naquelas obras, torna-se crucial destacar que a história não lida somente com a negação da origem, mas principalmente com os processos sociais, políticos, econômicos e culturais que envolvem o ser humano. Assim, mesmo que a um trabalho não seja atribuído um caráter histórico, no conjunto de seu texto pode existir pretensão para traçar histórias da dança no Brasil.

Acrescento à lista de Britto e de Reis as obras “O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil” e “Culturas populares brasileiras” de Helena Katz, “Na dança”, organizado por Inês Bogéa, e o texto “Uma possível história da dança jazz no Brasil” de Ana Carolina da Rocha Mundim.

Logo na introdução de “O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil”, Helena Katz anuncia a que veio, declarando que “este livro nasceu, assim, da necessidade de deixar

---

<sup>35</sup> BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008. p. 35.

<sup>36</sup> Daniela de Sousa Reis consegue captar detalhes e contribuições de algumas das obras amontoadas por Britto. Daniela destaca que, apesar de não carregarem conhecimento da disciplina História e seus métodos, algumas obras realizam algumas limitadas análises pessoais acerca de alguns trabalhos em dança, como é o caso das obras: CARVALHO, Edméa A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962 e FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - Fundacen, 1988. Bem como ressalta que a obra de Eduardo Sucena intitulada: “A dança teatral no Brasil” é rica em fontes e catalogações. Tal análise poderá ser encontrada em: REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des) construção da obra coreográfica 21*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2005.

aos que virão depois de nós esboços de caminhos que foram traçados em pouco mais de três décadas. Que não nos culpem, pelo menos, de falta de memória.”<sup>37</sup> Entretanto, ao longo de suas cento e quatorze páginas, a autora contenta-se em elencar, no formato de tópicos, acompanhados por suas respectivas datações, nomes de grandes artistas da dança, com destaque para as companhias de balés nacionais, obras de Décio Otero, Lia Robato, Ivaldo Bertazzo e J. C. Violla, fatos históricos tidos como marco e a aparição da arte da dança em programas televisivos. Obras e fatos históricos são lançados à revelia, isolados, como se não houvesse vínculo nenhum entre eles; quanto à imensa gama de bailarinos, eles sequer são mencionados. Trata-se de uma obra movida pelo pressuposto de que “o melhor tributo que se pode prestar a esses artistas da dança é registrar seus trabalhos, suas contribuições”<sup>38</sup> — afirmação que deixa transparecer ausência de reflexão e de procedimento histórico, o que reforça aquele velho modelo dominante antes denunciado.

Já o texto organizado por Inês Bogéa traz um misto de análises que se debruçam sobre o corpo em dança e suas implicações<sup>39</sup> e textos que narram biografias de artistas nacionais e internacionais<sup>40</sup>. Estes se limitam a apontar datas que vão desde o nascimento, perpassando a trajetória artística dos indivíduos e suas dificuldades, mas sempre exaltando suas importantes obras e seus feitos.

Em seu texto, Ana Carolina Mundim fala do aspecto histórico da dança jazz no Brasil e busca traçar, “por meio do destaque de alguns eventos fundamentais neste processo, uma ordem cronológica”<sup>41</sup>. Com o intuito de legitimar Marli Tavares e Vilma Vernon como centrais nesse processo de instauração da dança jazz no Brasil, Mundim destaca a importância de espetáculos musicais, programas televisivos, filmes, enfim, a forte presença dos meios de comunicação de massa. Recorre ao método de datação e enfatiza as mudanças na dança ao longo do tempo, numa perspectiva desvinculada de qualquer análise sobre como e por que ocorreram essas transformações.

O trabalho de Mundim caracteriza-se, portanto, não apenas por ser cronológico, mas também por apresentar uma abordagem positivista e factual que não inclui visão analítica a

<sup>37</sup> KATZ, Helena. O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil. São Paulo: DBA, 1994. p. 8.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

<sup>39</sup> Referente aos textos: “O corpo em questão” de autoria de Camila Cardoso, “Bertazzo decanta o gestuário humano” e “O que sabe o corpo” por Deborah Rocha. Cf.: BOGÉA, Inês; FONTES, Flávia; NAVAS, Cássia. *Na dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural, 2005.

<sup>40</sup> Trata-se dos textos: “Balanchine, entre o passado e o futuro” de Flávia Fontes, “Eliana Caminada: uma vida com dança”, “O olhar de Iracity Cardoso na dança do passado-presente” e “Um marco na história da dança paulista”, os três de Marcela Benvegno, presentes na obra: BOGÉA, Inês; FONTES, Flávia; NAVAS, Cássia. *Na dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural, 2005.

<sup>41</sup> MUNDIM, Ana Carolina da Rocha, 2005, *op. cit.*, p. 96.

respeito das condições e elementos que interferiram nas mudanças e experimentações. Assim, o interessante no trabalho da autora é o que ela não analisa: Como e por que os meios de comunicação de massa e a indústria cultural norte-americana exerceram tamanha influência na dança jazz no Brasil, por meio de filmes hollywoodianos que continham coreografias de dança jazz desde as décadas de 1930? Como e por que ocorreram as modificações no jazz? Quais são seus significados? Como passou de uma forma popular para ser considerada “um estilo de dança que exige formação clássica”?<sup>42</sup>

Diante da preocupante realidade das publicações que tratam das relações entre história e dança mencionadas, apenas uma pesquisadora se dedicou a enfrentar o problema: Fabiana Dultra Britto<sup>43</sup>. Não se contentando em constatar e denunciar a objetividade e a causalidade presentes em renomados trabalhos, a autora elaborou um método para a pesquisa histórica voltada à dança. Ela elege o tempo, sua má concepção e utilização, como fator que faz com que se torne possível uma história linear pautada em origens palpáveis e genealogias de estilos, formas, movimentos, gestos.

Buscando construir um modelo de pesquisa em história da dança, Britto busca suporte em conceitos, teorias e métodos de disciplinas como química, física e biologia contemporâneas<sup>44</sup> para assentar seus pilares científicos com vista a “oferecer novos parâmetros para subsidiar investidas futuras neste campo”.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Academias de Jazz Baila Comigo: todo mundo quer entrar nessa dança. In: *Jornal O Globo*: Rio de Janeiro. 17 mai. 1981. Apud MUNDIM, Ana Carolina da Rocha, 2005. p. 104.

<sup>43</sup> Fabiana Dultra Britto cursou graduação (licenciatura) em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), concluiu mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e possui doutorado em Comunicação e Semiótica conferido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e atua como crítica e curadora de dança, consultora e orientadora de projetos coreográficos. Melhor detalhamento da formação e produção acadêmica de Britto poderá ser encontrado em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4783989T8>>. Acesso em: 31 dez. 2009.

<sup>44</sup> Por meio de conceitos como “evolução” e “tempo assimétrico”, teorias como “irreversibilidade dos fenômenos”, “newdarwinismo” e “teoria geral dos sistemas”, Britto constrói um modelo para pesquisas em história da dança, pautado na noção de sobrevivência de sistemas via processo evolutivo como eixo central, segundo o qual o sistema sobrevive via mecanismo de relações interativas de trocas estabelecidas com o seu ambiente, tendo em vista que é por meio de informações que as novidades alteram os sistemas, gerando desequilíbrio, uma “crise” na estabilidade organizacional, funcional e estrutural do sistema, que exige dele novas estratégias para sua sobrevivência diante dessas novas informações (BRITTO: 1999, p. 39). Tal forma de conceber o corpo em dança, como sistema que se relaciona com o mundo, dialoga de maneira muito próxima com o modelo proposto pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz acerca do conceito de “corpomídia” e sua apologia ao novo. Esse assunto será abordado no decorrer dos capítulos desta dissertação. De todo modo, ao contrário da biologia e da química, utilizadas por Britto, a história não trabalha com leis; ela busca compreender o processo que, na obra da autora, está dado a priori. Veyne adverte-nos para os perigos dos modelos de teorias e tipos; recomenda ter cuidado com a manutenção de conceitos, modelos fora de seus contextos. Nesse sentido, as leis da ciência não fornecem meios substanciais para recompor a história<sup>44</sup>, haja vista que o cotidiano é confuso demais para ser generalizado em leis. Os fatos históricos não obedecem a modelos; a história não fornece verdades parciais; ela busca compreender os segmentos envolvidos no processo analisado.

<sup>45</sup> BRITTO, Fabiana Dultra, 2008, op. cit., p. 14.

Sinteticamente, essa é a válvula de escape encontrada por Britto para elucidar trabalhos futuros que se dediquem à dança em termos historiográficos. Contudo, tendo a teoria como instrumento para solucionar problemas, algo sempre inacabado, repleto de descobertas constantes, optei por outros referenciais que me parecem mais sensíveis à complexidade que envolve o sujeito em sociedade, considerando que alguns conceitos e procedimentos apresentados por Britto, longe de orientarem para uma pesquisa historiográfica contemporânea, reforçam formas de exclusão artísticas e humanas em dança.

Nós pesquisadores, principalmente ao elegermos temáticas contemporâneas, experimentamos o processo que estudamos, em menor ou maior grau. Isso torna inevitável que a experiência pessoal de nosso tempo modele a forma como vemos os eventos.<sup>46</sup> Uma historiografia da dança não pode se contentar em elaborar uma teoria abstrata e distorcida, que supõe uniformidade nos formatos de relações humanas; ela tem que responder a perguntas reais de homens vivos, afinal, não lidamos com máquinas biológicas que se modificam continuamente movidas pela máxima da fluidez.

## 1.2 - Caminhando rumo a uma história da dança

Tendo em vista a inexistência de trabalhos que lidem com o campo da dança pelo viés histórico, esbocei um breve texto com requisitos mínimos necessários à pesquisa em história que dialoga com fatores culturais. O primeiro passo rumo a essa perspectiva de análise já fora dado por Daniela Reis ao se debruçar sobre a produção artística do Grupo Corpo e suas interlocuções políticas com o poder público e a crítica especializada<sup>47</sup>. Reis ressalta a importância de compreender a história a partir das danças e não a história das danças. É este o caminho a ser percorrido ao pleitearmos pesquisas historiográficas: utilizar não somente os trabalhos coreográficos e seus criadores, mas também as leituras que eles suscitam e quais as rotas trilhadas para viabilização das obras.

---

<sup>46</sup> HOBBSAWM, Eric. O presente como história. In: \_\_\_\_\_ *Sobre História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 243-255. Dentre outras questões, o autor discute o estabelecimento de marcos históricos, como eles podem variar de regiões, como um acontecimento é considerado marco em uma região e em outra não.

<sup>47</sup> Ao realizar sua investigação, Daniela Reis recorre aos livros até então existentes acerca do Grupo Corpo, encontrando a obra de Helena Katz intitulada “Grupo Corpo Companhia de Dança” (1995) e o livro organizado por Inês Bogéa: “Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo”, que reúne ensaios, comentários, fontes jornalísticas e reflexivas de formadores de opinião. Para Reis, o texto de Katz, apesar de não conter uma narrativa cronológica, apresenta-se mais expositiva que reflexiva. Trata-se de uma obra encomendada que “trabalha em uma perspectiva elogiosa”. Realizando uma pesquisa de fôlego, Reis busca mostrar que as escolhas do Grupo Corpo não são autônomas, como sugerem Bogéa e Katz no livro daquela, mas que passam por convenções. A citação realizada na presente nota se refere à obra: REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica* 21. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2005. p. 66.

Sem sombra de dúvida, o ofício de historiar estabelece vínculos necessários com documentos, uma vez que o historiador capta não o que aconteceu, mas como se produziu, como foi mostrado aquilo que aconteceu. Ele dialoga constantemente com os documentos, não fala a partir do nada. Paul Ricoeur, em sua última publicação antes de sua morte, legou-nos uma obra em que demonstra a importância de associação entre as noções de testemunho de Marc Bloch e de indícios de Carlo Ginzburg para que possamos alcançar um denominador, o rastro. Os testemunhos são reelaborados para se tornarem documentos. Cabe ao pesquisador, através de sua “observação histórica”, realizar a crítica a esses documentos, que são construções históricas.<sup>48</sup>

Os indícios são artefatos, imagens, quadros, ferramentas, roupas, gestos e movimentos não concebidos como documentos.<sup>49</sup> Para Ricoeur, o rastro é a raiz comum do testemunho e do indício que, associada ao conceito de documento, passa a aglomerar ambas as noções. Não se trata mais, como bem assinalou Michel Foucault<sup>50</sup>, de estabelecer, entre acontecimentos díspares, uma sequência, pois a história não busca um começo, uma regressão aos precursores; ao invés disso, os historiadores se debruçam sobre os documentos para questioná-los. São as perguntas feitas aos documentos que se alteram, são elas que nos permitem reconstituir o passado.

É nesse sentido que ganha espaço nas discussões historiográficas o olhar micro, o que não significa falar em olhar pequeno, mas sim diferente, pois são as “variações de escalas” que possibilitam perceber que o olhar é múltiplo, varia de acordo com a perspectiva do sujeito, com o lugar social. Assim, não basta olhar de outro ângulo ou ampliar o campo de visibilidade; a questão é perceber que o outro também olha.

*Ao mudar de escala, não vemos as mesmas coisas maiores ou menores, em caracteres grandes ou pequenos, como disse Platão na República sobre a*

<sup>48</sup> RICOEUR, 2007, p. 184-187. Explicações do próprio Bloch poderão ser encontradas em: BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001. p. 69-87.

<sup>49</sup> O historiador italiano Carlo Ginzburg investiga o contexto através de pistas, indícios, marcas, sinais, que nem sempre são visíveis imediatamente, estando vinculados às experiências concretas e suas características peculiares. Indícios são o que possibilitam captar o não dito sobre os processos ocultos, nos quais interagem permanência e transformação. Tal noção parte do que Ginzburg chama de “paradigma indiciário”, perceptível no método moreliano de examinar as obras pelos seus pormenores para que seja possível distinguir quem as criou. Apesar de criticado, posto como mecânico e positivista, o método indiciário de Giovanni Morelli, para Ginzburg, assemelha-se ao de um detetive, pois parte de indícios imperceptíveis para a maioria. O método de Morelli se expressa em Sherlock Holmes, de Conan Doyle, na condição de indícios, em Freud como sintomas e em Morelli como signos. Tendo em comum o fato de serem médicos, Doyle e Freud usaram o método de Morelli. A elaboração sobre o paradigma indiciário ou semiótico desdobra-se por meio de argumentos que apontam a importância dos pormenores considerados negligenciáveis no estudo dos fenômenos. Cf.: GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-180.

<sup>50</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 4.

*relação entre alma e cidade. Vemos coisas diferentes. (...) O que se vê nessa escala são as estratégias familiares e individuais, confrontadas com realidades econômicas, com relações hierárquicas, num jogo de trocas entre centro e periferia, em resumo, iterações que tem por lugar um vilarejo.*<sup>51</sup>

O olhar micro visualiza modos diferentes de observação, que mostram coisas diferentes ou as mesmas coisas de formas diferentes, ou seja, não se trata de ver melhor, mas de ver diferente. Por essa perspectiva, não é admissível investigar o local com intenção de vinculá-lo ao global, pesquisar simplesmente para vincular o que aconteceu num determinado local com o que acontece no Brasil ou no mundo. Trata-se de perceber a diferença para entender como o local perpetua coisas que são distintas do global, que atuam sobre e influenciam as práticas sociais. Isso não implica falar em negação da coerção, mas sim de uma busca por compreender as formas de apropriação.

Para produzir um trabalho de história que se pretende sério, há que se mergulhar no material de pesquisa para transformá-lo em história, e isso se dá por meio de uma manipulação segundo regras próprias<sup>52</sup>. Certeau afirma que a tarefa básica do historiador é “ir aos arquivos” para depois, num segundo momento, submeter as fontes ao trabalho teórico.

*Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. (...) “Ir aos arquivos” é o enunciado de uma lei tácita da história.*<sup>53</sup>

Outro aspecto que merece atenção é o fato de o produto final do trabalho em história apresentar-se na forma narrativa, mas esta não representa o vivido, uma vez que nenhuma narrativa completa todo o processo, já que é limitada. Essa limitação pode ser atribuída aos documentos que relatam eventos e são considerados na pesquisa histórica como fontes que descrevem o que aconteceu com suposta logicidade. Sobre essa questão, Veyne adverte que a história não é lógica, ela não trata do acontecimento em si, mas daquilo que podemos saber

---

<sup>51</sup> Centrado em identificar falhas em análises que ficaram conhecidas como “história das mentalidades”, Paul Ricoeur utiliza-se das “variações de escalas”, proporcionadas por pesquisas que se utilizam da metodologia em micro-história para ver coisas diferentes ou as mesmas coisas de forma diferente. O trecho supracitado refere-se ao texto: RICOEUR, Paul. *Explicação/Compreensão*, 2007. p. 222 e 226 respectivamente. Exemplos de pesquisas que se utilizam do olhar micro, sua apropriação e suas aplicações poderão ser encontradas em: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. 1, 3 ed. Trad. Rio de Janeiro: Vozes, 1998; GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Difel, 1989; \_\_\_\_\_ . *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>52</sup> CERTEAU, Michel de, 2002, op. cit., p. 79.

<sup>53</sup> Idem, Ibidem, p. 81 e 85.

sobre um determinado acontecimento. Em síntese, arrisca-se a dizer que toda obra em história contém lacunas que podem ser geradas por falta de documentação ou pelas escolhas, foco do historiador.<sup>54</sup>

Para além de perceber os procedimentos elementares da disciplina histórica, existem trabalhos que marcam a trajetória da história como disciplina. Dentre eles destaca-se “Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional”, de autoria do inglês Edward Palmer Thompson, no qual ele analisa os usos costumeiros, preocupando-se com a sujeição das pessoas para adaptarem seus costumes de acordo com normas implantadas. Thompson concebe o costume como espaço de disputas, um fluxo contínuo que não carrega a permanência sugerida pela tradição. Torna-se então necessário sondar suas regras invisíveis e para isso é necessário decodificar suas formas de expressão simbólica<sup>55</sup>.

Ao se debruçar sobre as relações entre “patrícios” e “plebeus” na Inglaterra do século XVIII, Thompson percebeu a existência de uma reciprocidade de relações entre esses grupos, uma dinâmica dialética. Segundo ele, “são poucos os fenômenos sociais que não revelam um novo significado quando expostos a esse exame dialético (...) visto que de baixo até a generosidade e caridade devem ser vistas como atos calculados.”<sup>56</sup> Thompson recomenda que devemos analisar como, ao longo dos anos, os dançarinos criam uma rica variedade de leis, regras que impõem restrições e limites aos usos de suas danças. Quando há uma reviravolta na dança, a crise não é só estética como aparentemente se apresenta; ela é política e legal. A mudança no formato dos festivais, de competitivo para mostras, expressa o quão problemático é alterar esses direitos forjados historicamente sem o consentimento dos corpos ali envolvidos.

---

<sup>54</sup> A questão da narrativa como elementar aos textos de história e a representação como substituto de uma suposta “verdade” fazem parte de amplos debates que se iniciaram em fins da década de 1970, envolvendo filósofos, historiadores e críticos literários. Informações mais detalhadas sobre o estatuto da verdade na história, narrativa e representação poderão ser encontradas em ARENDT, Hannah. “O conceito de história – antigo e moderno” e “Verdade e história”. In: \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 69-126 e 282-325 respectivamente; CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990; \_\_\_\_\_. *A história entre narrativa e conhecimento*. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002; \_\_\_\_\_. *O mundo como representação*. In: *Estudos Avançados*. Campinas: Unicamp, 11(5), p.173-191, 1991; GINZBURG, Carlo. *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*. In: \_\_\_\_\_. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p.85-103; RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007 — principalmente: “História/Epistemologia”, “Explicação/Compreensão” e “A representação historiadora”, p. 145-301; WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 2001 — especialmente Cap. 1: “O fardo da história” (p. 39-63), Cap. 2: “Interpretação na história” (p. 65-97) e Cap. 3: “O texto como artefato literário” (p. 97-116). O texto ao qual a nota se refere é: VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 1987. p. 26 e 27.

<sup>55</sup> THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 21.

<sup>56</sup> Idem, *Ibidem*, p. 68.

Devemos refletir sobre a prática de pensar dança no Brasil, no presente, sem esquecer que os personagens que compõem um trabalho em dança vivem numa determinada sociedade, com regras, leis, normas, costumes, hábitos e crenças que não estão dissociadas do sujeito que dança, muito menos do público. Metaforicamente, pode-se dizer que não há pessoas surfando sozinhas em mar aberto; elas cotidianamente estabelecem as mais diversas relações num oceano de infinitas possibilidades. Costumamos dar atenção aos pressupostos que embasam os trabalhos em dança no presente, porque com isso aprendemos, mas não basta.<sup>57</sup> É preciso ultrapassar as fronteiras do já dito para se aproximar da experiência cênica e suas implicações. Pensar o corpo que dança como produtor e enunciador de cultura em uma perspectiva mais abrangente, ou seja, compreender o corpo que dança, o corpo na dança, investigando como ele se comporta e como é visto no ambiente cultural e no território social.

Com relação ao campo artístico, é fundamental admitir que ele está imerso num amplo e conflituoso contexto, no qual se delineiam situações múltiplas que permeiam a vida cultural. Raymond Williams ressalta a importância de levar em conta as ligações entre produtores e instituições, de perceber se o artista é instituído, contratado, se produz por encomenda, se recebe patrocínio, bem como observar as formas de manutenção e as relações entre artista e mercado, considerando que em cada caso se forjam diferentes pressões e diálogos que interferem nas condições de vida e no fazer artístico, influenciam e impõem valores à produção das obras em arte<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Refiro-me à noção de “corpomídia” e às relações que a partir dela se estabelecem hoje, no cenário nacional da dança (GREINER; KATZ, 2008, p. 125-133), quando aplicada aos corpos presentes nas danças populares e aos vinculados a escolas de dança, guardadas suas especificidades e historicidades. Constatamos similaridades entre este contexto e os conflitos vivenciados entre os costumes e o processo de progresso capitalista, no qual o sujeito é levado a escolher entre render-se às inovações, alterando sua rede de significados, ou fadar-se ao esquecimento. Parafraseando Thompson, somente podemos compreender a intensidade dos conflitos se entendermos de que tipo de povo se trata para depois compreendermos o contexto da dança como campo artístico. (THOMPSON, 2001, p. 160). O “corpomídia” sugere harmonia fictícia, confunde real com ideal. Trata-se de uma abordagem que não deve ser abandonada, mas também não serve para explicar tudo, muito menos para compreender um sistema de relações que são sempre sociais. Não basta ser uma criação para ser valorizada. Auschwitz é uma criação. Então, a criação pode servir também para criar idiotices, como já nos alertou o filósofo Cornelius Castoriadis (CASTORIADIS, 2002, p. 115 e 116). Dito de outra maneira, o “corpomídia” de Greiner e Katz, assim como a noção de temporalidade histórica de Britto, evidencia as diferenças e supõe que estas sejam devidas às informações; não se analisam de onde e por que vieram e como foram geradas. A evolução impede o questionamento sobre os processos de construção social do sujeito. Ao contrário de fornecer parâmetros gerais para a humanidade, esses conceitos e formulações aplicados ao mundo da dança deveriam servir para perguntar: Como certos corpos se tornam mais expressivos que outros e por quê? Quais as instâncias de reconhecimento desses corpos como mais ou menos representativos e/ou evoluídos que outros? Em resumo, importa atentar aos mecanismos sociais de repressão, de seleção, e perceber quem os confere e legitima.

<sup>58</sup> Em busca de compreender as relações entre artistas e sociedade, Williams parte das sociedades celtas na Antiguidade, nas quais os artistas eram oficialmente reconhecidos pela organização social, como os poetas e os bardos (artistas instituídos, ligados à corte). No entanto, o autor percebe que o status desses artistas se modifica de período em período, de região para região, notando que a função das obras é dinâmica, pois acompanha as sociedades. Com as transformações sociais, os bardos foram perdendo espaço e legitimidade no meio social que antes os integrava. No decorrer da Idade Média e da Moderna, mesmo compreendendo as transformações

Da mesma forma, devemos investigar as diferentes maneiras de formação e organização sociocultural, levando em conta as diferenças individuais — sem negligenciar a história geral —, os meios de produção e reprodução e seus desdobramentos, o corpo, os instrumentos, textos, lugares e eventos. Para tanto, é preciso perceber as formas de arte que apresentam aspectos incorporados de determinadas configurações de relacionamento social. Mesmo que as representações artísticas expressem a condição social, utilizando-se da realidade, da filosofia, de questões contemporâneas à obra, não se deve restringir a percepção da arte como reflexo ou antecipação das condições sociais, porém, é no mínimo interessante ter em vista que as formas artísticas expressam de alguma forma as ações políticas e sociais de seu tempo.

Uma das grandes inquietações que permeiam a vida artística em dança é sua relação com o mercado.<sup>59</sup> Existe forte resistência por parte de intelectuais, pesquisadores, intérpretes e da crítica especializada em compreender e legitimar práticas dançantes vinculadas aos meios de comunicação de massa e à indústria cultural, a elas conferindo dignidade e respeito. Tal preconceito se origina da não percepção histórica das relações, extremamente variáveis, que envolvem produção de arte e mercado de arte. A polarização maniqueísta entre dança feita para as massas e dança produzida para a crítica especializada não permite perceber a recente reivindicação dos artistas por “criar como lhe aprouver”; ela só surge após a instituição de relações predominantemente de mercado.<sup>60</sup>

O crítico literário Raymond Williams comenta que, entre os séculos XVII e XIX, surgiu o profissional de arte voltado para os novos ajustes econômicos. Foi nesse momento

---

oriundas do dinamismo social, Williams nota que sempre houve relações mercantis ligadas à arte, seja entre artista e patronos, nas quais os artistas encontram-se vinculados a famílias que patrocinam e assumem a responsabilidade sobre o artista, ou por meio da encomenda de obras e da contratação de artistas “reconhecidos oficialmente” como profissionais. Com o avanço das relações comerciais no período moderno, surgem novas formas de relações entre artistas e mercado, como no sistema “artesanal”, em que se produz para o mercado mas a obra é controlada pelo artista, e no “pós-artesanal”, quando o artista não vende diretamente e conta com a participação de um intermediário. Também a igreja manteve contratações via encomenda. Na relação “patronal moderna”, as artes não lucrativas para o mercado são mantidas por instituições via patronato privado. Há também o caso das produções que o autor considera “intermediárias”, aquelas que dependem de recursos públicos, mas são dirigidas pelo próprio artista. Para melhores explicações, consultar a obra. WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 38-54.

<sup>59</sup> Há certo consenso em vincular os termos mercado e comércio em arte com a reflexão marxista dos filósofos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, segundo a qual a arte deveria estar desvinculada das exigências e extravagâncias exigidas pelo mercado. Contudo, ao me referir à noção de mercado e comércio em arte, compreendo que não mais lutamos contra a noção capitalista de mercadoria, pois a produzimos, mesmo que em escala não gigantesca. Lidamos em nosso cotidiano com valores e preços que envolvem toda e qualquer prática humana. O meio artístico da dança não foge à regra, ao menos no Brasil; ele é pensado, organizado, movimentado e produzido de acordo com relações que envolvem o ganho e o gasto de dinheiro. O artista, seja ele um dançarino de uma banda de axé ou de dança contemporânea, em maior ou menor grau, lida diretamente com instâncias que, por meio da aprovação ou desaprovação do artista, gera modos de legitimação sociocultural em seu meio.

<sup>60</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, op. cit., p. 45.

que preocupações comerciais e artísticas se separaram em organizações distintas. Mas ao historiador recomenda-se não adotar essa diferenciação entre formas “comerciais” e outras “criativas”, “autênticas”. Ao invés disso, deve analisar cada uma em sua especificidade para que seja possível compreender suas peculiaridades.<sup>61</sup>

Ao realizar uma interessante explanação acerca dessa relação entre mercado e dança, o crítico de arte do jornal Estado de Minas e professor na Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Marcello Castilho Avellar, ressalta que

*quando falamos em “mercados de dança”, estamos a nos referir, na verdade, a mercados de bens e serviços que nos parecem realizar concretamente aquela idéia de dança - como espetáculos de dança, grupos e companhias de dança, artistas de dança, escolas de dança, projetos de dança, e por aí vai.*<sup>62</sup>

Ao fazer tal afirmação, Avellar percebe a existência de uma fragmentação do mercado da dança; daí falar em “mercados”, pois existem produtos diversos sendo comercializados, como espetáculos, ensino de dança por meio de palestras, oficinas e cursos, projetos sociais de dança, pesquisa de dança. Enfim, contamos com ramificações da arte da dança que lidam com diferentes sistemas de contratação de serviços. No contexto das relações comerciais historicamente instituídas e consagradas no campo da dança, muitas vezes são ignoradas as dificuldades e limitações dos praticantes de dança dos setores populares, que também comercializam ensino de dança, espetáculos, coreografias e a performance de seus intérpretes, inclusive conseguindo significativa inserção de seus trabalhos diretamente na esfera privada. Marcello Castilho é feliz ao notar que “por trás da palavra ‘dança’, temos, portanto, pessoas distintas que oferecem serviços distintos a públicos distintos.”<sup>63</sup>

As produções culturais são várias e existem em enorme número de sociedades e períodos, o que inviabiliza um esquema universal para explicar as relações entre mercado e arte, cultura e sociedade. É o que Williams denomina como “assimetria”<sup>64</sup>, haja vista que o comércio consegue controlar e selecionar obras de determinados tipos, promovendo umas e deixando outras à própria sorte — atitude comum no capitalismo. Aliás, a própria exigência, no circuito profissional da dança, de vinculação a uma entidade representativa de classe (sindicato) expressa isso, pois é uma organização característica de relações capitalistas.

<sup>61</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, op. cit., p. 49 e 50.

<sup>62</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2008/08/07/os-mercados-da-danca/>>. Acesso em 10 ago. 2008.

<sup>63</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho, 2008, op. cit.

<sup>64</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, op. cit., p. 102.

A constituição ou reconstituição de uma forma de dança pode ser um meio de conseguir superar as relações definitivamente alteradas de uma ordem social competitiva, móvel e negociada. Tal processo é identificável desde as modalidades populares, que encontram na indústria cultural um meio de sobrevivência e de identificação social, como ocorre no contexto da atual dança contemporânea, no qual pesquisadores e intérpretes dialogam com formas novas para produção e circulação de sua arte. Mas não nos enganemos! Ambas as formas, danças cênicas tidas como arte e danças populares veiculadas aos meios de comunicação de massa, lidam com instâncias comerciais que limitam, reprimem e estabelecem critérios para sua inserção.

Como lidamos ordinariamente com essas complexas instâncias de poder, torna-se mais difícil a existência de uma teoria que possa satisfazer e romper com os maniqueísmos apressados. Todavia, podemos, no mínimo, numa relação de alteridade, buscar compreender, ao invés de julgar, esses muitos e diferentes modos de fazer, pois toda e qualquer exclusão *a priori* de áreas culturais é inaceitável.<sup>65</sup> É preciso encarar a dependência das artes em relação a condições específicas da prática.

As mudanças na apresentação artística geralmente se adequam às condições de um novo tipo de público, com novas formas de arte, não mais definidas formalmente em função de condições locais e ocasiões por uma autoridade deslocada da prática. A expressão artística é, ao mesmo tempo, socialmente “mista” e móvel no ambiente urbano, articulando-se com empresas, comércio e artistas profissionais especializados. No caso específico das danças cênicas, constata-se que “muitos de nós não fazem idéia do que seja realmente um público, já que as únicas pessoas que precisamos convencer são aquelas que julgam nossos projetos, não aquelas que vão nos assistir. Misturamos relatório de pesquisa com espetáculo.”<sup>66</sup>

Por meio da análise das experiências, os pontos de referências que permitem conferir significado às condutas dos sujeitos e às suas invenções aparecem como meio interessante para compreensão da dança e das múltiplas instâncias que a cercam. Desse modo, podemos esclarecer processos diversos, tendo em vista que “no âmbito da dança, as associações de classe, a mídia e a crítica especializada, os programadores de teatros, os curadores de

---

<sup>65</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, op. cit.

<sup>66</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2008/08/07/os-mercados-da-danca/>>. Acesso em 10 ago. 2008.

festivais, bem como o público e a comunidade artística constituem algumas dessas instâncias legitimadoras.”<sup>67</sup>

Importa então compreender quem participa da construção de uma coreografia. Devemos “dar voz” a todos os envolvidos para investigar qual o sentido do fazer artístico e responder a questões como: Será que todos concordam com tudo que foi proposto? Não houve conflitos? Se houve, quais foram e por quais motivos? Durante nossas pesquisas devemos levantar hipóteses, romper com esquecimentos, reavivar lembranças, pois elas podem não somente nos desvelar desigualdades corporais, limitações biológicas e técnicas, mas também tornar palpáveis conflitos, tensões de cunho essencialmente social. As tarefas do pesquisador consistem ainda em identificar quem são as pessoas que sentam nas bancas de seleção e avaliação de trabalhos em dança, que realizam curadorias, atuam como jurados, quem escreve textos sobre dança, expressando pontos de vista que podem sempre ser questionados, e em seguida investigar em quais pressupostos esses sujeitos se baseiam.

É preciso, antes de qualquer coisa, observar atentamente o meio que nos cerca, vinculando as relações políticas, econômicas, institucionais, religiosas e socioculturais que nele se estabelecem. E “ignorar esses vínculos é subordinar-se à autoridade arbitrária de um sistema que se proclama ‘autônomo’”<sup>68</sup>. Não podemos nos esquecer que a cultura não é autônoma, fluida, indiferente por si mesma; ela lida com condições e circunstâncias com as quais ela se relaciona.

### 1.3 - Novamente o popular

O que vem em nossa mente quando ouvimos ou falamos as palavras “cultura popular”? Para grande parte das pessoas, mesmo aquelas inseridas na vida acadêmica, essa expressão remete a analogias com as manifestações do “povo”, da “classe popular”, ao folclore ou à ideia de “cultura subalterna”. Há também impressões que confundem o popular com a produção cultural dos meios de comunicação de massa. Tal contexto de abordagens não é diferente quando analisamos os trabalhos de pesquisa em dança que enfrentam o árduo terreno da cultura popular.

Nesse ponto, cabe ponderar que “cultura popular” é uma expressão que abarca diferentes usos, noções e conceitos originados de seus múltiplos contextos de aplicação. Ao

---

<sup>67</sup> DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Revista movimento*. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/ago. 2005, p. 32.

<sup>68</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, p. 184.

trabalharmos com temáticas contemporâneas, há uma necessidade vital: a de especificar qual o sentido atribuído a um conceito que atravessa séculos e que surgiu como recurso de distinção social, tendo em vista que os conceitos concentram particularidades convergentes entre grupos sociais que alimentam práticas, crenças e hábitos que lhes são familiares. Existem também alguns conceitos do senso comum que exercem função de controle social e que não podem ser aplicados sem análise crítica, como assevera Paul Veyne.<sup>69</sup>

Os conceitos são imprecisos pelo fato de seus objetos serem também imprecisos, ou melhor, dinâmicos. Nesse sentido, a cultura popular e suas danças, analisadas na presente pesquisa, oriundas do meio urbano, criadas e transformadas em relações diversas, plurais, impossibilitam falar em cultura popular no singular. O estabelecimento de um termo fixa um determinado momento, localizado em espaço e tempo específicos, que não corresponde à realidade em processo constante. Assim, tanto o conceito de cultura popular como todos os demais não sustentam uma abordagem única, inquestionável, pois inevitavelmente absorvem e comportam uma multiplicidade de significados que se articulam às suas diferentes implicações práticas. Seria muita pretensão reivindicar um paradigma teórico que abarcasse todos os desdobramentos em determinado campo da atividade humana.

Historicamente, a designação de cultura do povo foi forjada em jogos políticos que visavam marcar as diferenças entre a cultura letrada e a popular. “O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.”<sup>70</sup> Longe de romper com essa noção, a literatura, a crítica especializada e a prática da dança no Brasil reforçam o popular como algo desprovido de “refinamento”, logo, destituído de reconhecimento como arte.

Sem a pretensão de deflagrar uma luta em defesa da cultura popular e suas manifestações dançantes como arte, busco compreender a dinâmica dessas danças populares e suas transformações no meio social. Mas não há como refutar a hipótese de que o popular e suas danças no Brasil são, em grande medida, mal compreendidos. A primeira confusão envolve a tendência em aplicar o termo cultura popular tendo como referência a noção de “classe popular”, uma distinção econômica não compatível com o dinamismo e a diversidade cultural de nosso país. Afinal, “o popular não se concentra nos objetos”<sup>71</sup>, ele apresenta-se mais nas interações do que nos bens inertes.

---

<sup>69</sup> VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 1987. p. 105 e 108.

<sup>70</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. A encenação do popular. In: \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 208.

<sup>71</sup> CANCLINI, Néstor Garcia, 2000, p. 219.

O popular não consiste apenas naquilo que culturalmente se consome ou se produz<sup>72</sup>, mas principalmente nos sentidos e valores construídos nas relações sociais. Polissêmico e dialógico, ele se reformula e assume variados contornos, buscando interagir com e se integrar à complexidade do urbano. Nesse sentido, é incoerente atribuir ao popular um caráter essencial de resistência política, mesmo porque

*há um cem-número de contextos e situações em que homens e mulheres, ao se confrontar com as necessidades de sua existência, formulam seus próprios valores e criam sua cultura própria, intrínsecos ao seu modo de vida. (...) Em alguns momentos, a cultura e os valores dessas comunidades podem opor-se ao abarcante sistema de dominação e controle. No entanto, por longos períodos, esse antagonismo pode ser desarticulado e inibido. (...) Somente em circunstâncias excepcionais as pessoas realmente vão além da sua experiência local, de seus valores vividos e apresentam um desafio mais amplo.*<sup>73</sup>

Por esse viés, a cultura e os valores das comunidades podem opor-se, ou não, ao sistema de controle dominante, sendo que essa oposição também não ocorre de forma única, podendo existir de maneira nebulosa para olhares desatentos e/ou despreparados. Quando olhamos um grupo que se propõe a dançar axé, ou aquelas dançarinas de *funk* carioca, por exemplo, nós leitores, telespectadores, encontramos dificuldades em conferir legitimidade a essas danças populares, principalmente urbanas, muitas vezes estranhando o vestuário, os gestos, os movimentos. Tal estranhamento se dá devido à distância social que nos separa daqueles que as praticam.

Considerando essa distância socialmente construída, ao nos predisporarmos a pesquisar a cultura popular, devemos ter em mente que se trata de uma “ilusão” perceber o popular como algo estanque, pois nem mesmo os seus atores se posicionam dessa maneira. Para o inglês Stuart Hall, o popular se encontra estruturado em condições sociais e materiais de uma classe específica, a do povo, em relação de tensão com o “bloco do poder”.<sup>74</sup> Assume características de organização enraizadas nas práticas cotidianas do “Zé Ninguém”. Não se trata de dicotomizar relações entre pobres e ricos, mas de compreender quando, como, onde e em relação a que o popular se insere nas “relações de forças”.

<sup>72</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p. 59.

<sup>73</sup> THOMPSON, Edward Palmer. Folclore, antropologia e história social. In: \_\_\_\_\_. *Peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. (Orgs. Antônio Luigi Negro e Sérgio Silva). Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p. 261.

<sup>74</sup> HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 241. Humanitas: 1. reimpressão revisada.

Essas relações de que fala Hall coexistem nas esferas do político, do econômico, do social e do cultural; de todas emergem lutas que envolvem os costumes e as tradições das classes populares. O que gera resistência são as tentativas de “enquadrar” e reeducar a cultura popular em contextos herméticos, pré-configurados. E a resistência evoca mudança. Portanto, os estudos da cultura popular devem centrar-se nas reformas, nas mudanças, pois a cultura popular “é o terreno sobre o qual as transformações são operadas.”<sup>75</sup>

A cultura popular, mesmo aparentemente vivendo às margens do espaço urbano, distante das decisões políticas e do poder econômico, nunca esteve ausente das relações sociais e culturais da cidade. Está vinculada à urbe, pressionando a sociedade e o poder público, provocando tensões, conflitos que explicitam antagonismos. Mesmo sem causar grandes rupturas nas relações de dominação, ela ameniza e/ou tensiona essas relações. Por isso, tomar a tradição como persistência de velhas formas seria um procedimento anistórico, pois se trabalharia com a cultura popular como se ela preservasse, desde o início, valores fixos, imutáveis, alijando da análise o processo histórico em que se forjam as relações humanas.<sup>76</sup>

Em se tratando de danças populares, a pesquisa acerca desse tema no Brasil é surpreendentemente limitada. Os estudos se concentram em pesquisas que se dedicam às manifestações culturais tradicionalmente brasileiras. Há certo consenso em tratar o popular como tradicional. Apesar de alguns pesquisadores falarem em diversidade e não homogeneidade das manifestações populares<sup>77</sup>, restringem essas noções à investigação de manifestações diferentes entre si, como congada, maracatu, bumba-meu-boi, folguedo, danças indígenas. A diversidade é definida em termos quantitativos: quanto mais manifestações populares, cada uma em seu lugar e com crenças e costumes quase impenetráveis, mais diversa e plural é a cultura brasileira. Mas eles pouco se ocupam das especificidades dessas danças e suas alterações ao longo do tempo.

---

<sup>75</sup> HALL, Stuart, 2006, p. 232.

<sup>76</sup> HALL, Stuart, 2006, op. cit., p. 244.

<sup>77</sup> Como exemplo dessa forma de análise, encontramos a obra calcada na pesquisa de Antônio José Madureira, redigida por Helena Katz e intitulada “Danças populares brasileiras” e o livro de Gustavo Côrtes: “Dança Brasil: festas e danças populares”. Em ambas as obras, apesar de reconhecerem, na introdução, que a cultura popular não está imune a transformações, os autores fundamentam seus textos num modo de tratar a cultura popular e suas danças de forma estática e imutável; não analisam as especificidades dessas danças, seus significados historicamente construídos e alterados com o tempo — estes nem sequer são mencionados. Reproduzem uma noção do popular localizável e palpável, de forma simplista, em regiões e grupos sociais pré-determinados. Não investigam a relação de seus praticantes com a ordem social vigente mais ampla. Tratam do popular por ele mesmo, ao mesmo tempo em que alijam de suas análises as danças populares tipicamente urbanas, como pagode, forró, dança de rua, *break*, dança de salão, que, apesar de nem todas serem tipicamente brasileiras, são amplamente praticadas, vivenciadas e experimentadas no meio social contemporâneo brasileiro. Cf: CÔRTEZ, Gustavo. *Dança, Brasil: festas e danças populares*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000; KATZ, Helena. *Danças populares brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1989.

A cultura popular não é feliz e harmônica<sup>78</sup>. Os estudos sobre dança no Brasil partilham o hábito de analisar as danças populares com esse olhar distorcido. Para corrigir o foco, a princípio devemos analisar o que dá sustentação a essas danças como práticas de vida. A noção de “estrutura de sentimento” — conceito elaborado por Raymond Williams — ajuda a compreender certos comportamentos no tempo presente que dão sentido às práticas que constituem e constroem a sociedade. Mais do que em movimentos e formas,

*estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas.*<sup>79</sup>

A “estrutura de sentimento” não se assemelha à “ideologia” nem à “visão de mundo”; ela dá sentido às práticas na medida em que possibilita observar como os valores e significados são vividos e sentidos, analisando as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas. Apresenta-se como estrutura por consistir em uma série de elementos com “relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão”, definidores de “uma experiência social que está ainda em processo”.<sup>80</sup>

No cerne das relações humanas em sociedade, não há como isolar um elemento e analisá-lo de forma separada. A cultura popular existe e é praticada no meio social, lidando constantemente com instâncias legitimadoras de práticas humanas. Em dança, a cultura popular dialoga constantemente com o discurso hegemônico dos críticos, curadores, jurados e intelectuais que se dedicam a pesquisar dança em suas diferentes vertentes. Nesse sentido, o conceito de hegemonia proposto por Raymond Williams torna-se uma ferramenta de suma importância.

---

<sup>78</sup> O pesquisador americano Robert Darnton buscou uma leitura dos contos franceses dos séculos XV ao XVIII com vistas a detectar suas transformações. Percebeu a importância de compreender a intencionalidade dos contos, como os franceses viam o seu mundo, o que partilhavam em comum, partindo do que é tido como opaco, falta de sentido, considerado estranho, para descobrir algo comum e seu significado para os que o praticam. Uma leitura mais aprofundada do estudo de Darnton acerca dos contos franceses encontrará subsídio na obra: DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história francesa*. 5. ed. (Trad. Sônia Coutinho). Rio de Janeiro: Graal, 2006.

<sup>79</sup> WILLIAMS, Raymond. Estruturas de sentimento. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 134.

<sup>80</sup> WILLIAMS, Raymond, 1979, p. 134.

Dando prosseguimento à análise do filósofo italiano Antonio Gramsci<sup>81</sup> acerca da noção de hegemonia, Williams destaca que o conceito se sustenta na ideia de domínio e subordinação e não de classe dominante única e estável. As atividades culturais fazem parte da construção da hegemonia, tanto quanto a política e a economia, rejeitando a noção de cultura como superestrutura. Assim, hegemonia passa a ser o campo de batalha onde determinadas pressões são aceitas, outras não, e no qual vão se estabelecendo regras. Nele coexistem práticas contra-hegemônicas, de transgressão.

*Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. (...) Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do conceito), não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada.*<sup>82</sup>

As manifestações dançantes no Brasil, inclusive as populares, mesmo sem pleitear reconhecimento artístico, dialogam com o espaço hegemônico da dança, seja por meio de textos, da mídia ou de apresentações. Cabe aqui enfatizar que, de acordo com Williams, a hegemonia, mesmo tendo caráter dominante, não é total nem absoluta. Em consonância à noção de hegemonia, a investigação da cultura popular conta ainda com as contribuições do conceito de apropriação de Michel de Certeau para compreender como, por meio da recepção, promovem-se invenções, fabricações, leituras outras, diferentes daquelas oferecidas pelos produtos e seus produtores. A cultura popular “se formula essencialmente em ‘artes de fazer’ isto ou aquilo”<sup>83</sup>. Daí a dificuldade de falar em cultura popular como estaque e singular, pois ela é feita por pessoas, sujeitos históricos que se modificam com o tempo e em suas relações sociais. Por mais fragmentado que seja o conceito, ele sempre será generalizante, nunca corresponderá à magia e à dinamicidade dos relacionamentos humanos.

---

<sup>81</sup> No início de século XX, Gramsci notou que os estados capitalistas avançados se tornaram muito complexos e resistentes às catástrofes do elemento econômico presentes nas investigações de Karl Marx. Gramsci emprega o conceito de hegemonia para referir-se a uma nova forma de relações sociais onde a dominação não é apenas exercida pela coerção e violência; trata-se de formas de dominação que atuam no contexto social, cultural e político. Ao comportar essas novas formas de dominação social exercidas pelo estado, o termo hegemonia passa a ser uma capacidade de direção política, moral, cultural e ideológica; um processo amplo que somente se torna eficaz por meio de alianças capazes de unificar, conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições, que porém consegue impedir que o contraste existente entre tais forças exploda. Sobre a concepção de hegemonia de Antonio Gramsci, consultar: COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989; GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005 (v. 2); GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. (trad. Carlos Nelson Coutinho). 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

<sup>82</sup> WILLIAMS, Raymond, 1979, op. cit., p. 115.

<sup>83</sup> CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 72.

Para melhor compreender esse complexo jogo, recorro aos conceitos de “estratégia” e “tática” de Michel de Certeau. O autor define estratégias como as ações de grupos que congregam querer e poder, que independem do tempo, que camuflam “sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou instituição”<sup>84</sup>. As estratégias são formas de atuar do dominante; elas classificam aquilo que é usado, e não as maneiras de utilizá-lo.

Por outro lado, temos as táticas, que são ações feitas no lugar do outro, dependem do tempo, aproveitam a ocasião e não necessariamente rejeitam ou transformam, mas sim conferem um diferente significado. Sua síntese intelectual não se expressa em discurso, mas na própria decisão. A tática “tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformá-los em ‘ocasiões’”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas.”<sup>85</sup> As táticas demonstram que a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos, ao passo que as estratégias lidam com cálculos e relações com o poder, circunscrito pelo lugar próprio ou instituição. Em suma, as estratégias são capazes de produzir espaços, mapear e impor, enquanto as táticas só podem utilizá-los, manipulá-los e alterá-los.

No conturbado cosmo de táticas e estratégias, “enquanto atividade dispersa dentro da cultura dominante, a dança popular se vê como conformismo ou resistência”<sup>86</sup>. Não se trata de analisar um ou outro aspecto, mas os dois ao mesmo tempo, entendendo que as questões culturais são muito mais complexas e extrapolam a dicotomia entre conformar e resistir. O riquíssimo arsenal teórico de Williams e Certeau nos possibilita perceber como os dançarinos e os coreógrafos jogam nas brechas do poder hegemônico, como aplicam suas táticas para transitar no terreno que lhes é imposto, movimentando-se no campo de visão do inimigo.

Certeau oferece outras contribuições para a análise do processo de apropriação pelo público espectador e consumidor de dança que, com suas “astúcias”<sup>87</sup>, confere significados e usos diferentes aos produtos que lhe são apresentados, interferindo até em questões estéticas e políticas e emitindo opiniões muitas vezes conflitantes. Algumas astúcias no interior de grupos atuam como meio de tornar uma realidade mais suportável<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 47.

<sup>85</sup> Idem, *ibidem*, p. 47.

<sup>86</sup> KATZ, Helena. *Danças populares brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1989. p. 11.

<sup>87</sup> Astúcia é uma metáfora empregada por Michel de Certeau que quer dizer produção de “invenção”. Certeau fala de procedimentos astuciosos, teimosos, que escapam à disciplina de Foucault, sem ficar fora do campo onde esta é exercida. Trata-se de uma antidisciplina realizada por consumidores, os “produtores desconhecidos”, que desenham astúcias de interesses outros. CERTEAU, 1998, p. 49.

<sup>88</sup> PERROT, Michelle. Mil maneiras de caçar. *Projeto História*. São Paulo: Edusc/Fapesp, n. 17, p. 55-61, nov. 1998.

Pouco acesso à informação, a bens financeiros e segurança é fator que exige acréscimo de astúcia. Investigando as astúcias e analisando-as é possível perceber grupos e artistas da dança que, mesmo sem concordar, submetem-se a determinados padrões para sobreviver. Assim, pode-se pensar o popular como aquilo que, em determinada época e em determinado período, o povo assume como fazendo parte de sua cultura, embora alguns elementos por ele incorporados não correspondam essencialmente à satisfação de seus desejos e expectativas.

Nunca há manipulação completa e ela não é exercida apenas por um segmento social. O estudo realizado por Thompson mostra que as relações entre *gentry* (pequena e média nobreza rural progressista inglesa) e plebeus (a população pobre das cidades) estavam longe de ser entre grupos que não dialogavam, porque existe sempre uma relação mútua entre elementos colocados em polos opostos<sup>89</sup>. O historiador adverte que o confortável status que hoje goza a palavra cultura distrai-nos das contradições sociais e culturais que a acompanham.<sup>90</sup> No caso específico da dança, ela pode ser praticada como exercício de preservação de experiências comuns e/ou de reivindicação de reconhecimento social, mas qualquer que seja a situação, nunca estará imune à interferência e à pressão de normas impostas, muitas vezes, com apelo à ridicularização, ao menosprezo e à intimidação.

Se na dança “o artista precisa fazer dos passos espécies de canais veiculadores (...) construir o passo e limpá-lo de distúrbios para que possa levar a bom termo sua tarefa comunicadora.”<sup>91</sup>, em todas as manifestações corporais de cultura popular a mesma premissa poder ser aplicada. Há que se considerar que seus praticantes lidam com grande probabilidade de identificação com os processos de produção e recepção, e isso é um aspecto fundamental, uma vez que, “para que haja verdadeiramente cultura, não basta ser autor de práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza.”<sup>92</sup>.

Em se tratando de danças populares, as observações do sociólogo francês Pierre Bourdieu nos auxiliam a compreender como são constituídas e legitimadas instâncias de arte, principalmente os festivais de dança, como espaços de “contemplação estética”, mas também de reprodução de desigualdades sociais — fenômeno que Bourdieu chama de distinção<sup>93</sup>. Esse

<sup>89</sup> Fatores como a “permissividade” também são encontrados quando tratamos da dança popular e suas relações com o segmento dominante. Falo da permissão para apresentação em certos ambientes, fruto de cálculo interesseiro das classes dominantes. Ver em: THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>90</sup> THOMPSON, Edward Palmer, 1998, op. cit., p.17.

<sup>91</sup> KATZ, Helena. Em dança, materialidade do corpo é o limite. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 abr. 1995, p. D-7. Caderno Especial-Domingo.

<sup>92</sup> CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2005, p. 141.

<sup>93</sup> BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.

aspecto distintivo se explicita a partir das percepções estéticas e das avaliações que delas se originam, grande parte expressa por “especialistas” que dominam códigos avaliativos não distribuídos de forma socialmente democrática.

O crítico de dança, assim como o crítico de arte, observa as obras, adotando parâmetros de distinção para fazer julgamentos e apontar caminhos para o aperfeiçoamento; “limita-se a manifestar a experiência do deleite absoluto diante de uma peça tão perfeitamente adaptada às suas categorias de percepção e apreciação.”<sup>94</sup> A essas constatações soma-se o argumento de que essa percepção estética não se associa à experiência vivida, mas mesmo assim ela se impõe, haja vista que é carregada de legitimidade dominante no campo da dança cênica, apesar de não se mostrar claramente como dominante.

Apesar dessa lacuna perceptiva, nossa sociedade lida com diferentes formas de apropriação da cultura e uma delas, tida como legítima, é o festival de dança, espaço estratégico no qual se movem não somente corpos, mas também desejos, expectativas e motivações de artistas que buscam reconhecimento e especialização. A leitura de Bourdieu orienta para a compreensão desse processo que incita mudanças na produção artística da dança de rua, por exemplo. Influenciadas pelo julgamento da audiência (público e crítica especializada), diversas modalidades de dança sofreram e ainda sofrem alterações socioformais ao se integrarem à ordem social mais ampla presente nos festivais. Foi em cenários de mudança que surgiram outras maneiras de formação identitárias paralelas à dança de rua, a saber: *hip hop*, com destaque para o *break*; dança de salão, dança contemporânea e axé.

Eis em que consiste a dificuldade que nós acadêmicos temos em estabelecer conceitos, pois estes nunca correspondem à magia e à dinamicidade do processo histórico, nem conseguem acompanhar a realidade em contínuo movimento, o que nos leva a “pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.”<sup>95</sup> Quem sabe um dia, quando formos interrogados sobre o que é a cultura popular, possamos nos remeter aos processos, ao invés das classificações e estereótipos social e culturalmente criados com base em noções que compartimentalizam as questões a ela associadas. É essencial compreender e utilizar os conceitos e não apenas neles sustentar nossos questionamentos e investigações.

---

<sup>94</sup> BOURDIEU, Pierre, 2007, op. cit., p. 220.

<sup>95</sup> CANCLINI, Nestor Garcia, 2000, op. cit., p. 220 e 221.

#### 1.4 - Dança de rua: o processo<sup>96</sup>

A forma de exibição dançante que ganhou visibilidade ao longo dos anos nos festivais, conhecida como dança de rua, não possui uma origem fixa e palpável. Neste momento do texto, apresento uma síntese do processo que forjou os moldes do que fora nomeado como dança de rua. A princípio, cabe destacar que se trata de uma prática corporal que lida com diferenciadas modalidades de dança provenientes de uma matriz negra norte-americana que resultou num “mix” de técnicas e formas diferentes de se dançar.

Ao contexto dos festivais brasileiros de dança foram incorporadas essas formas dançantes praticadas por comunidades negras dos Estados Unidos da América, incluindo o *break*, a dança *jazz* e o *funk*. O foco deste estudo se dirige para as apropriações e incorporações, com ênfase aos usos e desdobramentos, muitos com resultados inovadores, do que se convencionou chamar dança de rua.

Na cidade de Uberlândia, a presença dos meios de comunicação de massa, principalmente televisão e cinema, foi crucial para o processo de assimilação, por parte da juventude de fins da década de 1970, de novos hábitos e novas formas de relacionamento entre casais e amigos. Merecem citação as baladas nas noites de sábado para azarar, encontrar gente interessante e dançar passos exibidos na novela “*Dancing Days*” (1978-1979) da Rede Globo, assim como os filmes “Nos embalos de sábado à noite” e “*Grease: nos tempos da brilhantina*”, que aparecem como referenciais para jovens que, mesmo vivendo em ambientes diferentes daqueles exibidos na tela, assimilaram experiências corporais dançantes reproduzidas pela indústria cultural.

Destacaram-se nesse período as danceterias Buriti e Casa da Calçada, frequentadas por jovens que se dedicavam à prática dos “passinhos” da era *disco*. Havia também um grupo de crianças e jovens que se reconheciam em torno da musicalidade de grupos e artistas como: Jean Knigth, Kc & The Sunshine Band, James Brown, Jimmy Bo Horne, Kool and the Gang, Barry White, Billy Paul, Earth Wind & Fire, Malcon McLaren, Marvin Gaye, S.O.S Band. Eram nomes associados ao *funk* e o *soul*, acompanhados de todo gestual e vestimenta *black power* de fins da década de 1970.

Com o intuito de atender a essa demanda, Jorge Pires, proprietário e discotecário da então boate Buriti, deu início aos “mingaus dançantes”, realizados todos os domingos para

---

<sup>96</sup> As reflexões presentes neste subcapítulo foram inseridas com o objetivo de tornar mais palpável, mesmo que de forma resumida, o processo de formatação daquilo que ficou conhecido como dança de rua nos festivais de dança em todo Brasil. Tais informações foram retiradas da obra: “Dança de rua: corpos para além do movimento” (GUARATO, Rafael, 2008, op. cit.), especificamente o primeiro e o segundo capítulos.

executar canções de um repertório que “tocava na boate, mas não era o que tocava em rádio”<sup>97</sup>. Estava criado um momento semanal em que crianças e jovens — “essa galera toda, negra, e também brancos”<sup>98</sup> — encontravam-se para dançar *funk*. Na época, não existiam muitos lugares funcionando com essa proposta. A quantidade e o entusiasmo dos frequentadores desses “mingaus” chamaram a atenção de Jorge, que em março de 1980, “vendo a turma que dançava mais, aqueles que se sobressaíam aos outros [resolveu] fazer um concurso de dança”<sup>99</sup>.



Ilustração 1: À esquerda, Adilson. Ilustração 2: à direita, André. Ambos no interior da Boate Buriti Chopp entre os anos de 1980-1983. (Fotografia do acervo particular de Jaltair Rodrigues Teófilo)

Foi nesse ambiente de danceterias que surgiram os primeiros dançarinos e o primeiro grupo de dança de rua de Uberlândia, motivados em parte pelo interesse em participar de concursos promovidos por mais de quatro anos num ambiente em que “ninguém gostava de perder”<sup>100</sup>. Os então dançarinos de fins de semana passaram a se organizar em grupos e agendar ensaios durante as semanas que antecederiam os concursos. Os dançarinos passaram a se preocupar com as músicas escolhidas para a apresentação de seus grupos, com a sequência

<sup>97</sup> PIRES, Jorge Dias (Jorge Som). Uberlândia, 08 jan. 2007. Entrevista.

<sup>98</sup> TEÓFILO, Jaltair Rodrigues. Uberlândia, 08 jan. 2007. Entrevista.

<sup>99</sup> PIRES, Jorge Dias (Jorge Som). Uberlândia, 08 jan. 2007. Entrevista.

<sup>100</sup> PIRES, Jorge Dias (Jorge Som). Uberlândia, 08 jan. 2007. Entrevista.

dos passos e o figurino que seria usado. Isso significa que os elementos característicos das danças cênicas passaram a compor o “fazer dança” daquelas pessoas.

Foi por volta de 1984-85, com o encontro entre Wesley da Rocha (Chocolate), Ismael da Silva (Branca de Neve) e Mamede Aref, todos então frequentadores da boate Buriti, que a dança de rua começou a ganhar forma. Num primeiro momento destacou-se a dança *jazz*, uma modalidade que, nos Estados Unidos, era uma forma popular de dança, mas no Brasil se instalou no ambiente das academias de dança, seguindo o modelo dos musicais, com técnica, movimentos e deslocamentos próprios de uma dança cênica. A principal via de contato com tal forma de dança foram filmes como *All That Jazz*<sup>101</sup> de 1979 e *Chorus Line*<sup>102</sup> de 1985, que exibem atuações de dançarinos pobres em musicais.

A apropriação de movimentos e gestos da dança *jazz* se deu também dentro das possibilidades de um público jovem que “tentava fazer um *jazz* de academia sem frequentar a academia. A gente fazia do jeito nosso.”<sup>103</sup> Estamos falando de uma dança em que as condições sociais interferiram desde o início. Os movimentos assimilados incluíam o modo de andar, de correr, de exercitar o corpo. Nessa dinâmica de apropriação, o formato da dança sofreu alterações, sendo o estilo recriado, dando origem ao *jazz* de rua.

Outro referencial corporal assimilado no início da década de 80 do século XX pelos dançarinos uberlandenses foi a *breakdance*<sup>104</sup>, que experimentou grande visibilidade nos meios de comunicação de massa norte-americanos, culminando em uma série de filmes e aparições de dançarinos vinculados à prática do *break* daquele país, mais precisamente a partir de 1982. No Brasil, filmes e clipes de *break* eram assistidos já em 1983 na cidade de São Paulo<sup>105</sup>. Uberlândia também teve algumas referências de *breakdance*, como o grupo Funk & Cia (1979), de Nelson Triunfo, um dos primeiros praticantes do *funk* no Brasil, que participou da abertura da telenovela “Partido alto”<sup>106</sup>. A divulgação, em rede nacional de televisão, de dançarinos de *funk* que utilizavam passos de *break* inspirou os dançarinos de

<sup>101</sup> ALL That Jazz: Direção: Bob Fosse. EUA: Colômbia TriStar, 1979. 1 filme (123 min), VHS, son., color.

<sup>102</sup> CHORUS Line. Direção: Richard Attenborough. EUA: MGM/Columbia, 1985. 1 filme (113 min), VHS, son., color.

<sup>103</sup> AREF, Mamede. Uberlândia. 06 jun. 2005. Entrevista.

<sup>104</sup> Refere-se à forma característica de dança do movimento *hip hop* e que é dividida em três formas de dança: *poppin'*, *lockin'* e *b.boy*. Esse “boom” do *break* nos EUA se deve principalmente ao grande sucesso de Michael Jackson, cuja dança e o corpo de bailarinos utilizam movimentos de *poppin'* e *lockin'*, como as famosas deslizadas e travadas.

<sup>105</sup> ALVES, César. *Pergunte a quem conhece*: Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004.

<sup>106</sup> “Partido alto”, produzida e exibida pela Rede Globo em 1984, foi transmitida durante uns seis meses no horário no turno (às 20 hrs). Escrita por Glória Perez e Aguinaldo Silva, foi dirigida por Roberto Talma, Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Luiz Antônio Piá e Helmar Sérgio.

Uberlândia, mais precisamente da Turma Jazz de Rua, que “copiava aquilo; a gente fazia igualzinho”<sup>107</sup>.

Também a exibição do filme *Breakin'* (ou *Breakdance*) nas telas de cinema da cidade mineira possibilitou a visualização, por parte dos dançarinos populares, de movimentos, vestimentas, gestos e práticas realizadas por dançarinos de *break*. A disposição corporal presente nessa dança fascinou os até então dançarinos de *funk* e *jazz*, tanto que

*Quando o Breakdance foi pro cinema, quando passou pela primeira vez, eu sei que eu assisti umas 10 vezes, sessão atrás de sessão, eu ia direto porque eu ficava encantado e muitas pessoas, o filme rolando lá na tela e a gente lá no fundo tentando fazer alguma coisa, desesperado, louco e não sabia como fazer.*<sup>108</sup>

O figurino de *Breakdance* foi em grande medida apropriado pelos integrantes da Turma Jazz de Rua. As roupas e indumentárias usadas pelos atores principais das películas cinematográficas foram sendo incorporadas pelos dançarinos locais: calças de vinil, camisetas cortadas acima da altura do umbigo, meias compridas, faixas na cabeça, no braço e nas pernas. Outros filmes de *break*<sup>109</sup> também foram importantes para a formatação da dança de rua em Uberlândia, da mesma forma que *Flashdance*<sup>110</sup>, exibido inclusive em rede nacional de TV, no qual aparecem *b.boys* da Rock Steady Crew, que é um grupo de *break* nova-iorquino.

Um dos principais referenciais para a formatação dos primeiros moldes da prática da dança de rua foi o então ascendente astro mundial da música *pop*, Michael Jackson. Seus videoclipes e vestimentas, o modo de organização espacial dos dançarinos, as movimentações que mesclam *freestyle*, *sapateado*, *jazz*, *break*, *funk* e *soul*, tudo isso influenciou os praticantes de dança de rua de Uberlândia, a exemplo do grupo Flash Black, ou melhor, Brilho Negro, que iniciou suas atividades nesse período e deu prosseguimento a elas até fins da década de 1980. Executava coreografias inspiradas no ídolo norte-americano, com destaque para *Thriller*, que obteve a primeira colocação durante sete anos consecutivos em todos os concursos do qual o grupo participou.

<sup>107</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 11 dez. 2006. Entrevista.

<sup>108</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 11 dez. 2006. Entrevista.

<sup>109</sup> BREAKIN' 2: Electric Boogaloo. Direção: Sam Firstenberg. EUA: Cannon Pictures, 1984. 1 filme (94 min), VHS, son., color; BEAT Street. Direção: Stan Lathan. EUA: Rhino Orion Pictures, 1984. 1 filme (106 min), VHS, son., color; WILD Style. Direção: Charlie Ahearn. EUA: Rhino Home Video/Records, 1982. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

<sup>110</sup> FLASHDANCE. Direção: Adrian Lyne. EUA: PolyGram Filmed Entertainment, 1983. 1 filme (94 min), VHS, son., color.



Ilustração 3: Apresentação da Turma Jazz de Rua no interior da Boate Pedal no ano de 1987. (Fotografia do arquivo pessoal de Mamede Aref.)

As imbricações culturais realizadas na formação da dança de rua, ao mesclar *jazz*, *funk* e *break*, é um fator a mais que nos indica ser necessário pensar o popular como um conjunto de atitudes e expectativas de sujeitos específicos em um determinado período histórico e uma atenção redobrada ao analisar as apropriações realizadas pelos sujeitos históricos de práticas culturais classificadas como eruditas — fenômeno que resulta nas chamadas “migrações culturais”<sup>111</sup> e que desemboca num processo em que diferentes culturas se interconectam, tornando inviável a dicotomia entre erudito e popular.

Na fase inicial dessa trajetória foi de fundamental importância, para a dança de rua e para o *hip hop*<sup>112</sup> em Uberlândia, a presença dos meios massivos de comunicação e da indústria cultural para a propagação de informações a respeito da dança, como revela Aref Mamede: “quando foi para a mídia, tudo começou a ficar melhor.”<sup>113</sup>. Foi nesse cenário que se montou o esboço de uma técnica em dança de rua, baseada na repetição de alguns movimentos e gestos que são inerentes a todos os grupos praticantes, como a famosa posição

<sup>111</sup> GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 112.

<sup>112</sup> O *hip hop* é mencionado porque é por meio da dança de rua que o *break* irá se manter como uma manifestação praticável pelos dançarinos, mesmo de forma remodelada.

<sup>113</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 25 maio 2005. Entrevista.

cavalo (marcada por uma expressão fechada, como se fosse uma briga), o *king tut* (também conhecido como egípcio) e outros passos como *chicken*, *point* e *bettment*. Força na execução de movimentos, musicalidade estrangeira, principalmente norte-americana, pudor e energia à flor da pele foram os principais ingredientes dessa receita dançante, que assumiu certa brasilidade após algumas adaptações.

É possível encontrar maneiras diversas de se dançar, mas existem condutas e práticas comuns<sup>114</sup> de pessoas que frequentam os mesmos ambientes, o que configura uma marca de identificação para seus praticantes. A dança de rua é sempre coletiva. Os moldes de sua produção e execução fazem dela uma cultura popular urbana que trabalha com um conjunto de atividades artístico-culturais de jovens que se identificam pela música e pela dança, formando uma estética particular e diferenciada e criando uma linguagem própria.

Estimuladores desse processo durante a década de 1980 foram os concursos de dança em boates como a Casa da Calçada, Pedal/Hot Box, Quadra Beira Via e Black Chick<sup>115</sup>, que passaram a ser o foco central dos novos praticantes da dança de rua. Assim, formas populares em dança, propagadas pelos meios de comunicação de massa, encontraram nas periferias uberlandenses um ambiente propício à sua prática. Devemos nos perguntar sempre: Por que as pessoas faziam aquilo em determinado momento, num dado lugar e em situações peculiares? Para responder a esse questionamento é importante e necessário descobrir a não-origem, sem negligenciar as possibilidades de perceber a existência de uma matriz cultural<sup>116</sup>.

A percepção e compreensão dos processos populares de apropriação que se utilizam de informações veiculadas em grande escala, a exemplo da dança de rua, torna viável a desconstrução de teorias que tratam bens culturais presentes nos meios de comunicação de massa e na indústria cultural como desprovidos de conteúdo reflexivo, crítico e estético — visão que limita e simplifica processos culturais mais amplos, lançando-os no campo do entretenimento e do comércio.

Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu, a oposição entre arte e mercado confunde sua trajetória com o processo de “autonomização” da arte, no qual ela deixou de servir às cortes e igrejas, gerando três grandes consequências: “a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado. (...) b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e

---

<sup>114</sup> THOMPSON, Edward Palmer, 1998, op. cit.

<sup>115</sup> A Quadra Beira Via situava-se no bairro Jardim Brasília. Já a Casa da Calçada ficava ali onde hoje existe a imobiliária Delta Imóveis, na Avenida João Naves de Ávila, n. 257; também no centro da cidade funcionava a danceteria Pedal/Hot Box, na Rua Santos Dumond esquina com a Rua Prof. Pedro Bernardo, e no bairro Aparecida ficava o Black Chick, na Rua Buriti Alegre, n. 1150.

<sup>116</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús, 2003, op. cit., p. 324.

empresários de bens simbólicos. (...) c) a multiplicação e diversificação de instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural.”<sup>117</sup>

Com a instauração de um mercado de obra de arte, os artistas puderam afirmar, em suas práticas e representações, que a obra de arte não deve se reduzir a uma simples mercadoria. Para Bourdieu, a vertente teórica que defende esse aspecto puramente mercadológico propiciou condições favoráveis ao surgimento de uma teoria da arte pautada na pura significação. Por essa perspectiva, a obra de arte seria uma fruição desinteressada e irredutivelmente afastada da ideia de mera posse material. Cria-se, dessa forma, uma esfera de distanciamento, tanto do povo quanto da burguesia, que incita à busca de autonomia. Na concepção do autor,

*o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social (...) tudo leva a crer que a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produção de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte.*<sup>118</sup>

Nesse campo se insere a indústria cultural que, para Bourdieu, é aquele voltado à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais.<sup>119</sup> No momento histórico em que os elementos culturais passaram a serem exibidos e consumidos em grande escala, surgiu um grupo de pensadores que se dedicou à análise desse processo. A corrente de pensamento ficou conhecida como “teoria crítica” da famosa Escola de Frankfurt, na qual se destacaram os pensadores T. W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Max Horkheimer ao analisarem o papel da cultura e da arte frente à nova situação social provinda do capitalismo avançado.

<sup>117</sup> BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos, 2003, op. cit., p. 100.

<sup>118</sup> BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos, 2003, op. cit., p. 101 e 103.

<sup>119</sup> A perspectiva de Bourdieu acerca dos produtos culturais presentes na indústria cultural è restrita e tendenciosa, pois trata como bens culturais somente as obras-primas, as belas artes. Assim, para o autor, o campo de produção erudita é aquele sistema que produz bens culturais para um público de produtores de bens culturais, produz normas de produção, critérios de avaliação e obedece à lei da concorrência pelo reconhecimento entre seus pares. No entanto, discordamos de Bourdieu, neste momento do texto, por tratar essa relação como via única. Hoje, os populares também criam métodos de avaliação e critérios próprios, buscam legitimidade e concorrem pelo reconhecimento entre eles. A nota se refere ao texto: BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos, 2003, p. 99- 181.

Segundo o professor e pesquisador Rafael Cordeiro Silva, a importância da teoria crítica foi a de perceber que o capitalismo diluiu a luta de classes, pois criou grupos intermediários, minimizando o antagonismo entre burguês e proletário. Assim, o binômio da luta de classes não representa mais um parâmetro para compreensão e análise do capitalismo. No entanto, a teoria crítica não nega a luta de classes; ela vê a organização das massas nessa nova fase do capitalismo como locus de conflito social<sup>120</sup>.

Entre os teóricos da Escola de Frankfurt havia divergências de opinião. Walter Benjamin, por exemplo, defendia que a arte pode servir como instrumento tanto de entretenimento quanto para a política. Argumentava que sempre existiu a reprodução da obra de arte, sendo que a única diferença se encontra no fato de que, no início do século XX, esse processo passou a ser realizado em série, o que não significa que a obra de arte perdeu sua autenticidade, pois “o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico.”<sup>121</sup>

Para Benjamin, o capitalismo fez com que a obra de arte perdesse seu valor de culto e, em contrapartida, ganhasse maior valor de exibição, fator decisivo para a conquista da autonomia do artista. “Sob esse aspecto, o artista não é mais o protegido do rei ou dos papas, para os quais ele produz, mas depende agora da aceitação de sua arte, ele tem diante de si o imperativo da sobrevivência por meio da arte”.<sup>122</sup> Fruto desse processo, emerge um paradoxo: se, por um lado, a arte ganha autonomia, dando liberdade à criação do artista, por outro, lida com o mercado, que passa a regular a autonomia estética, pois para vender suas obras e sobreviver, o artista depende da aceitação pública.

Contradizendo a afirmação de Benjamin, Adorno e Horkheimer criaram o termo “indústria cultural” para designar tanto uma modificação no sentido da arte, como a fusão entre arte “inferior” (popular) e “superior” (erudita) e o comércio de ambas, quanto uma extensão da racionalidade técnica para a cultura com o objetivo de dominação social, tornando-se a maior forma de dominação do capitalismo avançado<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. *InterAções: cultura e comunidade* – Revista de Ciências da Religião da Faculdade Católica de Uberlândia. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 23-38, 2006.

<sup>121</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Teoria da cultura de massa*. 4. ed. L.C. Lima (Org). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 213.

<sup>122</sup> SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. *InterAções: cultura e comunidade* – Revista de Ciências da Religião da Faculdade Católica de Uberlândia. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 23-38, 2006. p. 26.

<sup>123</sup> Os textos em que aparece tal perspectiva são diversos, a exemplo de ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006; ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*. São Paulo:

Para Adorno é inadmissível a associação entre obra de arte e mercado — argumento que refuta a hipótese colocada por Benjamin de junção entre arte e entretenimento. Ele enfatiza que só a arte verdadeira possibilita o conhecimento, o entretenimento não, porque causa desintegração do gosto e, especificamente com referência à música, provoca uma “regressão da audição”, entendida como a incapacidade de o ouvinte reconhecer a música e identificar-se com ela. Ao criticar a cultura de massas, analisando o fenômeno social da música, Adorno se refere ao “fetichismo da mercadoria”, resultado da padronização que desvaloriza os produtos culturais e torna a qualidade indiferente aos olhos dos apreciadores da arte. Tanto que as músicas que mais fazem sucesso, independentemente de seu valor estético, são aquelas constantemente difundidas nos meios de comunicação. É como se a audiência fosse enfeitiçada pelos produtos de massa<sup>124</sup>.

Ao aprofundar esse tema, o filósofo alemão afirma que, como consequência da industrialização da cultura, os artistas “colocam-se a serviço do sucesso, renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhes é próprio”<sup>125</sup> e “os ouvintes se convertem em simples comprador e consumidor passivo.”<sup>126</sup> A preocupação de Adorno inclui o pressuposto de que, tratada como mercadoria, a arte corre o risco de perder sua autonomia, tornando-se refém do mercado.

O perigo reside na fragilização estética da obra de arte, pois, ao buscar atender o mercado (o grande público), o produtor submete-se ao gosto de uma audiência mediana e homogeneizada, moldando sua obra aos padrões populares. Sua forma deixaria de servir à

---

Nova Cultural, 1996; \_\_\_\_\_. *Indústria cultural e sociedade*. (Coleção Leitura; 51). São Paulo: Paz e Terra, 2002; \_\_\_\_\_. A indústria cultural. In: *Sociologia: Adorno*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1986; HORKHEIMER, Max. Arte nuevo y cultura de masas. In: *Teoria crítica*. (Trad. Juan J. Del Solar B.). Barcelona: Barral, 1973. p. 115-137. Para consultar reflexões que analisam o contraponto entre a noção de indústria cultural como entretenimento e diversão, perda da autonomia e unicidade da arte de Adorno e Horkheimer, bem como a ideia de emancipação política via exposição ao grande público, novas técnicas de reprodução de obras de arte e a perda de sua “aura”, consultar: FREYTAG, Bárbara. *Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1998; MARTIN-BARBERO, Jesús. Indústria cultural: capitalismo e legitimação. In: \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 75-101; SHUSTERMAN, Richard. A ideologia estética, a educação estética e o valor da arte na crítica. In: \_\_\_\_\_. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. (Trad. Gisela Domschke). São Paulo: Editora 34, 1998. p. 59-98; SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. *InterAções: cultura e comunidade – Revista de Ciências da Religião da Faculdade Católica de Uberlândia*. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 23-38, 2006.

<sup>124</sup> Sobre o tema, ler ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

<sup>125</sup> ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 70.

<sup>126</sup> Idem, ibidem.

crítica social para servir ao entretenimento.<sup>127</sup> No entremear dessas reflexões, entrecruzando-as aos acontecimentos relacionados à prática corporal dançante investigada, a dança de rua, notamos não haver, hoje, a preocupação de outrora em emancipar a arte. Sobre essa questão, há que se reconhecer que o processo histórico se encarregou de amenizar os conflitos ideológicos que tanto marcaram o século XX.<sup>128</sup> Reconhecendo a relevância de todos os debates aqui expostos, a presente pesquisa se lança na análise de apropriações e incorporações realizadas no meio popular urbano, partindo do pressuposto de que o sucesso da mídia não pode ser mensurado somente pela competência de seus agentes, já que depende muitíssimo da satisfação do público, que não é totalmente controlada ou manipulada.

*Não que não haja certos níveis de controle, há sim, mas o controle nunca será na mesma medida em que os comerciantes acham que controlam. Eles precisam criar nas pessoas a sensação de que são compreendidas e estão satisfeitas, mas, na verdade, a sociedade mostra que as pessoas vivem desconcertadas, que não são compreendidas nem muito menos satisfeitas, senão a situação seria outra.*<sup>129</sup>

Não são as mídias, exclusivamente, que provocam nos sujeitos a vontade de dançar, de copiar e consumir o que lhe é mostrado. Aliado aos apelos midiáticos e mercadológicos, tem de haver reconhecimento de valores compartilhados. No caso da dança, muitos elementos divulgados pelos meios de comunicação são de mais fácil assimilação por se aproximarem do conhecimento de mundo e do estilo de vida da audiência. Essa complexa dinâmica de mediação contraria a seguinte formulação de Horkheimer:

*Lo que hoy en día se conoce con el nombre de entretenimiento popular, responde en realidad a una necesidad creada artificialmente por la industria de la cultura, manipulada por ella y, por consiguiente, depravada. Tiene muy poco que ver con el arte, y menos aún donde pretende serlo. (...) en realidad nunca dependió directamente de las masas, sino de sus representantes em otras clases sociales.*<sup>130</sup>

<sup>127</sup> SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. *InterAções: cultura e comunidade* – Revista de Ciências da Religião da Faculdade Católica de Uberlândia. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 23-38, 2006, p. 32.

<sup>128</sup> Refiro-me às diferentes correntes ideológicas, com destaque para socialismo marxista, anarquismo, nazismo, fascismo e capitalismo. Todas as teorias apresentaram modelos e caminhos a serem percorridos para que seja alcançada uma sociedade idealizada.

<sup>129</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Entrevista. Memória Roda Viva*. Entrevistadores: Daniel Piza, Laio Leal, Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Silvia Boreli, Lauro César Muniz, Eugênio Bucci, Roseli Fígaro e Gabriel Priolli. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/ jesus\\_martinbarbero\\_2003.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/ jesus_martinbarbero_2003.htm)>. Acesso em: 19 nov. 2008.

<sup>130</sup> HORKHEIMER, Max. Arte nuevo y cultura de masas. In: *Teoria crítica*. (Trad. Juan J. Del Solar B.). Barcelona: Barral, 1973. p. 134 e 135.

Pelo processo de mediação, as realidades podem ser projetadas ou disfarçadas. Tanto as classes sociais dominantes quanto as populares não aceitam tudo; ambas rejeitam, excluem, reprimem, mesmo jogando com forças desiguais. O que impede o reconhecimento da atividade cultural é a transformação da experiência em produto acabado, com formas fixas. Essa fixidez se expande para o território das relações socioculturais, insinuando estarem todas elas já definidas e formatadas. Ao contrário disso, os movimentos de apropriação não podem ser modulados porque estão sempre em processo, são experimentados, vividos e transformados durante um percurso.

Dessa forma, a noção de mediação oferecida por Raymond Williams possibilita perceber as diferentes formas de recepção, tendo em vista que: “não devemos esperar encontrar (ou encontrar sempre), realidades sociais ‘refletidas’ diretamente na arte, já que estas (sempre, ou com frequência) passam através de um processo de “mediação”, no qual seu conteúdo é modificado.”<sup>131</sup> Por esse viés, mesmo com a manutenção de alguns passos, modificam-se os significados do dançar e dos modos de execução, bem como dos lugares de exibição da dança. O importante passa a ser não o que se recebe, mas como o recebido é usado. Isso quer dizer que os consumidores não devem ser analisados com base nos produtos midiáticos e comerciais que assimilam, desconsiderando-se os diferentes usos que deles se possa fazer.<sup>132</sup>

Como hoje existe um complexo sistema de produção e consumo, impulsionado pelas tecnologias de informação e comunicação que ampliam as opções e possibilidades de decisão dos usuários/consumidores, seria incoerente imaginar que a recepção ocorre passivamente. Nesse sentido, compreendo por cultura popular não uma forma de manifestação estática, isolada, separada de qualquer processo de assimilação, mas sim um conjunto de práticas culturais fortemente imbricadas em relações de apropriação, incorporação e reelaboração. Cabe então ao historiador compreender as diversas recriações que as camadas populares fazem daquilo que lhes é evidenciado e ficar atento às discontinuidades de tais práticas. Cumpre salientar que a cultura popular absorve elementos e representações artísticas que expressam a realidade social com o propósito de tornar público o sistema de organização de um grupo, isto é, como forma de representar seu universo, abarcando crenças, costumes, conhecimentos e hábitos.

---

<sup>131</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*, 1979, op. cit., p. 101.

<sup>132</sup> CERTEAU, Michel de, 1998, op. cit., p. 95.

## 1.5 – Significações do dançar

Ao investigarmos dança, é fundamental ter em vista que seu fazer não é separável do sujeito que a pratica, assim como a cultura e a tradição não podem ser dissociadas do ambiente em que ocorrem e das pessoas com elas envolvidas, não podem ser trancadas no passado nem limitadas ao presente, porque há sempre uma inegável articulação entre os dois tempos. A tradição “é um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que deve se ligar ao presente e ratificá-lo”<sup>133</sup>. Em outras palavras, ela está sempre selecionando e incorporando significados e práticas. A tradição, a cultura, o social, são vividos de formas específicas, singulares e em movimento. Se fixarmos definições generalizadas, estaremos desprezando várias e contrastantes significações. Assim, uma manifestação cultural não tem obrigatoriedade de estar engajada a uma luta social ou a formas pré-estabelecidas de “evolução”; uma de suas principais características é “se situar em algum lugar”<sup>134</sup>.

Nos moldes iniciais, a dança de rua era realizada exclusivamente nas periferias de Uberlândia. Com os concursos, dançarinos de diferentes bairros passaram a frequentar o Centro da cidade para competir em boates e escolas de ensino regular. A ocupação do espaço público para os ensaios se tornou frequente, sendo que os locais prediletos dos grupos eram as praças. Nelas, os grupos ensaiavam, atraíam a atenção dos moradores e criavam plateias. Os praticantes de dança de rua põem em xeque a ideia de que as cidades não são mais lugares de encontro e sim de fluxo. Corroboram a afirmação do comunicólogo espanhol Martin-Barbero de que os “setores populares se encontram ainda nas praças dos bairros, dançam, fazem festas, têm muitas formas de contato.”<sup>135</sup>

De toda forma, não se trata de um espaço qualquer, mas sim de um pequeno e atraente território por onde nem todas as pessoas passam correndo, apressadas com seus compromissos; muitas as frequentam em momentos destinados ao lazer. Foi nesses ambientes propícios à sociabilidade que aconteceram os primeiros encontros dos dançarinos de rua com outros uberlandenses.

A dança de rua, como espaço coletivo e experimental, possuidor de uma engenhosidade criadora, nasceu nas praças e, é claro, nas ruas da cidade, apropriando-se do

---

<sup>133</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 119.

<sup>134</sup> CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2005. p 207.

<sup>135</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Entrevista. Memória Roda Viva*. Entrevistadores: Daniel Piza, Laio Leal, Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Silvia Boreli, Lauro César Muniz, Eugênio Bucci, Roseli Fígaro e Gabriel Priolli. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/jesus\\_artinbarbero\\_2003.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/jesus_artinbarbero_2003.htm)>. Acesso em: 19 nov. 2008.

espaço urbano com passos ousados, cheios de malabarismos e sempre relacionados com o cotidiano citadino. Depois de um longo dia de serviço, vinha o ensaio. Os passos elaborados e praticados durante a semana, já em meados dos anos 1980, tinham como locais de exibição e também de competição (racha) as boates e danceterias que funcionavam nos finais de semana.

Cabe destacar que a prática da dança de rua alcançou grandes proporções, principalmente no circuito das periferias, boates e bailes em colégios da cidade em fins da década de 1980, tornando-se uma das principais formas de identificação coletiva entre crianças e jovens. Todavia, para que ocorresse tal adesão, foram forjados significados sociais que deram sustentação e sentido ao exercício da dança de rua e a seus participantes.

Esta investigação captou três características principais atribuídas à dança de rua por seus praticantes. Em primeiro plano está o destaque no meio em que o dançarino vive. A demonstração pública de domínio da atividade corporal se tornou um meio de ser visto em sociedade, ganhando destaque entre amigos, parentes, vizinhos e principalmente entre as “gatinhas”, pelas roupas, pelas gírias e pelos movimentos; “então você era conhecido, as meninas queriam ficar com você”<sup>136</sup>.

O segundo aspecto é encontrado em alguns relatos, principalmente dos líderes, que percebem a dança de rua como um “messias”, o salvador dos pobres e oprimidos, pois, por meio dela se poderia ocupar o tempo ou desvincular-se das drogas e da vida no crime. “Era um esquema assim: você saía com os cara que dançava ou você saía com os cara que fumava e roubava.”<sup>137</sup>. Isso se deve ao fato de esses sujeitos estarem inseridos num cenário urbano onde as oportunidades são escassas, onde a “liberdade e igualdade” não são vivenciadas, onde os sujeitos encontram formas alternativas, muitas vezes ilegais, de mudança do *status quo*.

Tanto a cumplicidade com os marginais do bairro quanto a companhia dos dançarinos eram vias de autoafirmação dos garotos na periferia: eles queriam ser vistos no bairro, ser respeitados e considerados pela rapaziada. Dançar representava então uma maneira de identificação, não somente com um grupo, mas também com um almejado estilo de vida. A dança de rua era vista como um meio de conquistar visibilidade social e tentar, com isso, melhorar o padrão econômico. Para crianças e jovens pobres da periferia, eram essas as alternativas, já que nem a escola, nem o mercado de trabalho e instituições formais da cidade ofereciam outras oportunidades. Pagar ingresso em teatros e cinemas não fazia parte do cotidiano dessas pessoas.

---

<sup>136</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

<sup>137</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

A dança de rua se configurava como alternativa de sobrevivência em sociedade. Para os moradores mais pobres, era uma tentativa de “libertar-se da exclusão”, da marginalização à qual foram relegados. Funcionava como uma espécie de evasão dos problemas reais, uma forma de desabafo, de distanciamento ou até de fuga dos dilemas e confrontos do dia-a-dia. Essa é a terceira motivação para ingresso na dança de rua, como revela o depoimento de José Marciel da Silva (conhecido pelo apelido Diarréia): “era uma maneira deu manifesta cara, eu dançar, saca? (...) Então, tipo assim: se eu ficar nervoso hoje em dia, até hoje em dia, eu ligo o som lá em casa e começo a dançar. Então, pra mim sempre foi uma maneira deu está manifestando, está botando algo pra fora, sabe?”<sup>138</sup>.

A junção desses três fatores compôs um modo de lazer aliado ao prazer: ganhar as gatinhas propicia prazer, ser aplaudido fornece prazer, extrapolar a barreira da triste realidade é prazeroso, não ser visto como bandido perante seus familiares e amigos é muito bom. Tudo isso pode ser traduzido como o prazer em dançar. Era um período em que “o jovem estava mais envolvido mesmo em se divertir, tanto que a gente sabia curtir, nós íamos para rua para namorar mesmo e dançar”<sup>139</sup>. A partir dessas observações, é sensato ressaltar que a dança de rua surge como um espaço de mediação de interesses, expectativas e anseios daqueles que a praticam.

Em resumo, a prática da dança de rua em Uberlândia foi, até por volta de 1993, impulsionada pela busca de reconhecimento na comunidade, de visibilidade em grupo que não estivesse ligado ao crime e de um canal extravasor para as pressões e inquietudes do cotidiano. No final, procurava-se prazer e diversão. Mas até os dias atuais a dança de rua continua a ser uma experiência de corpos e de sujeitos, uma forma de tradução da vida. Importa ressaltar que as situações aqui descritas não envolvem apenas pessoas da periferia; incluem crianças e jovens de todos os bairros que precocemente tendem a se autoafirmar no meio em que vivem e buscam articular lazer e prazer.

Elegi o início da década de 1990 como marco nas modificações do porquê de dançar por entender que elas se processaram simultaneamente aos e influenciadas pelos festivais, cuja realização mais efetiva coincide com esse período. Foi uma época em que “dançamos muito, mas só a troco de lanche para estar divulgando nosso trabalho, nossa maior preocupação era tentar entrar no mercado da dança.”<sup>140</sup>. De fato eles dançavam, nas não somente pelo lanche; dançavam pelo prazer: este era o pagamento daqueles dançarinos.

---

<sup>138</sup> SILVA, José Marciel da (Diarréia). Uberlândia, 16 jan. 2007. Entrevista.

<sup>139</sup> TEÓFILO, Jaltair Rodrigues. Uberlândia, 08 jan. 2007. Entrevista.

<sup>140</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 15 nov. 2006. Entrevista.

Mesmo congregando tantas significações, a prática da dança de rua não foi compreendida em espaços que não o seu característico, a periferia. Exemplos disso são os inúmeros relatos de discriminação. Inseridos em uma sociedade que estabelece padrões estéticos e se arroga o direito de apontar o que é bom e correto, o que é ruim e errado, as práticas dos jovens de periferia foram enquadradas no segundo par de adjetivos. Por conta disso, durante quase toda a década de 1980, “não se conseguia dançar na cidade, em locais grandes, em locais assim, locais mais nobres assim”<sup>141</sup>.

Interessa, nesse ponto, abordar os aspectos dessa exclusão e, por consequência, do isolamento de grupos na periferia. O eixo da análise é a discriminação racial, confirmada por todos os dançarinos que participaram deste estudo. A maioria dos praticantes da dança de rua era negra e pobre, não teve uma boa educação formal, não frequentava teatros e palestras, não se vestia como mandava a regra, andava na contramão de uma cidade ordeira. Mesmo quando não eram negros, os dançarinos continuavam a ser vistos como pobres de periferia. Os grupos enfrentaram dificuldades de acesso a alguns lugares também por causa da linguagem, da aparência, das vestimentas, que contrastavam com — e de certa forma transgrediam — padrões daquela época e daquela cidade.

*Começou a ter junto com o grupo uma certa discriminação quando a gente chegava nos locais, eles olhavam a gente com outros olhares, com outras caras assim (...) Então a gente não sabia se vestir direito na época. Então a gente chegava nos lugares era com calças floridas, eram com calças xadrez, era jaqueta de motoqueiro mas batendo no rumo do umbigo (...) era o nosso jeito de se vestir, que a gente se sentia bem.*<sup>142</sup>

Os próprios dançarinos percebiam que fora da periferia, onde eram tidos como artistas e eram imitados, ao se relacionarem com espaços e práticas dominantes, seu modo de vida não condizia com o que era pregado como correto na sociedade uberlandense. Experimentavam assim o conflito de classes. Eles tinham suas vestimentas próprias, seus palavreados, brincadeiras que faziam com que fossem repudiados em alguns locais da cidade, tornando explícitas as diferenças sociais e a disputa pela hegemonia, não só em termos econômicos, mas principalmente culturais. Nos ambientes frequentados pelas classes sociais dominantes, os dançarinos nem sequer entravam. A discriminação lançada sobre a dança de rua provinha não só do fato de os praticantes serem negros e pobres, mas também por

---

<sup>141</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 15 nov. 2006. Entrevista.

<sup>142</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 15 nov. 2006. Entrevista.

apresentarem todo um modo de vida diferente. Estava instalado na cidade um *apartheid*, não essencialmente racial, baseado em segregação social e cultural e ideológica.

Esse era o cenário da dança de rua na cidade de Uberlândia até início da década de 1990. Relembrar as necessidades, expectativas, códigos e significados é interessante para percebermos as possibilidades construídas pelos homens (os praticantes de dança rua, no caso específico deste estudo) em seu tempo, diante de determinadas circunstâncias, posto que, ao participarem do Festival de Dança do Triângulo, os grupos se depararam com o maior e mais bem estruturado meio de propagação da hegemonia na cidade em termos de dança, que influenciou grandes transformações socioculturais nessa manifestação popular.

O Festival de Dança do Triângulo teve sua primeira edição em 1987<sup>143</sup>, por iniciativa das academias de dança da cidade, e se tornou o grande mediador entre as práticas acadêmicas de dança e a dança de rua. O interesse na realização de um festival em Uberlândia era o de trazer profissionais da dança do cenário nacional para troca de informações, cursos, exibição de vídeos, tendo em vista que era alto o custo de participação no Festival de Joinville (referência nacional e internacional no mundo da dança) com todo um grupo.

Em 1988, ano do centenário de Uberlândia, a prefeitura dispunha de uma verba extra para eventos relacionados à cidade. Foi nesse ano que a Secretaria Municipal de Cultura passou a fazer parte da coordenação do Festival de Dança do Triângulo, que recebeu um amplo investimento público e espaço na mídia local<sup>144</sup>. Em sua quarta edição, realizada de 13 a 17 de julho de 1990 no ginásio do Uberlândia Tênis Clube (UTC), a organização do evento não contou com a participação das academias; foi quando a Secretaria Municipal de Cultura assumiu a coordenação do festival, efetivando a atuação do poder público no principal evento em dança da cidade até fins da década de 1990.<sup>145</sup>

Em 1992, além do Festival de Dança do Triângulo, os grupos de dança de rua e *jazz* contaram com outro evento, nos moldes do festival: o Concurso Regional de Dança, que no ano seguinte teve sua direção transferida para o Serviço Social do Comércio (SESC) de

---

<sup>143</sup> O I Festival de Dança foi realizado de 24 a 27 de setembro de 1987 no Teatro Rondon Pacheco, na gestão do prefeito Zaire Resende (1983-1988), tendo Iolanda de Lima Freitas como secretária municipal de Cultura.

<sup>144</sup> “II Festival de Dança do Triângulo começa logo mais às 21 horas no UTC”. *Correio de Uberlândia*, n. 14.915, 02 jul. 1988, p. 5; “Festival de Dança desperta atenção do público uberlandense”. *Correio de Uberlândia*, n. 14.917, 06 jul. 1988, p. 2; “Festival de Danças é sucesso em Uberlândia”. *Correio de Uberlândia*, n. 14.920, 09 jul. 1988, p. 4.

<sup>145</sup> Com o intuito de melhorar a estrutura de organização e a qualidade artística, a então secretária de Cultura, Terezinha Magalhães, foi até Joinville para analisar a infraestrutura de organização do festival realizado naquela cidade. Lá obteve informações que levaram à contratação de Luís Antônio Eguinoa (Palácio das Artes/Belo Horizonte) para a coordenadoria e Helena Katz como curadora, para que ambos pudessem reorganizar a estrutura do Festival de Dança do Triângulo. Informações contidas no documento: FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO. *Excertos de uma história*. Uberlândia-MG, 1995.

Uberlândia, entidade que a partir de 1993 promoveu os famosos Festivais Regionais. Esses dois eventos possibilitaram contato entre grupos e preparação corporal coletiva para exibição da dança de rua em espaços cênicos.

A partir de 1993, o Festival do Triângulo se transformou em palco central para grupos competidores. Nessa década, os espaços onde se forjava a hierarquização no interior da dança de rua foram transferidos gradativamente para o campo da hegemonia da dança em Uberlândia, representado pelos festivais. E nesse contexto de mudanças socioespaciais, de deslocamento das atenções populares dos concursos em boates para os festivais, começaram a ser feitas experimentações estéticas para o palco em formato italiano usado nesses eventos, que desencadearam na formação da Cia. de Dança Balé de Rua em 1992.

O caráter competitivo foi o principal atrativo para a inserção dos dançarinos no festival. Em material publicado antes do VII Festival de Dança do Triângulo, que ocorreu de 03 a 11 de julho de 1993, a Secretaria de Cultura afirmava: “A dança neste contexto encontra espaço verdadeiramente profissional, onde se expressarão as diversas modalidades e o ‘competir’ nada mais é que um pretexto para dançar”<sup>146</sup> — declaração equivocada, porque a competição era não só um pretexto; sempre foi a força motriz dos grupos de dança de rua, desde os concursos de *funk*. Mais que isso, era o meio de as pessoas marginalizadas encontrarem reconhecimento como sujeitos sociais, de fazerem parte de uma comunidade mais extensa que a periferia e de serem respeitados.

De 1993 em diante, a competição existente nos festivais, do Triângulo e Regionais, tornou-se gradativamente o alvo central dos principais grupos da cidade, causando um esvaziamento nos concursos menores e ao mesmo tempo fortalecendo o fenômeno de migração de dançarinos de pequenos grupos de bairros para aqueles mais conhecidos na cidade. Foi nesse contexto que os grupos passaram a ser formados por 25 a 30 componentes no mínimo, chegando a ter, no caso da Família Brilho Negro, quase 60 integrantes numa mesma apresentação no palco dos festivais em 1995.

A primeira metade da década de 1990 também foi o período em que a dança de rua de Uberlândia experimentou o surgimento e a consolidação de vários estilos de dançar, com destaque para quatro deles. Considerado como raiz desse gênero, o estilo representado pela Turma Jazz de Rua, mesclava *jazz*, *funk* e *break*, principalmente *poppin’* e *lockin’*. Essa foi a forma predominante de se dançar até 1993. Seguindo esse modelo, a Família Brilho Negro

---

<sup>146</sup> Caderno publicado pela Secretaria Municipal de Cultura antes da realização do VII Festival de Dança do Triângulo, no ano em que iniciou o governo do prefeito Paulo Ferolla da Silva (1993-1996) e Creusa Resende assumiu a Secretaria de Cultura, dando continuidade à realização dos festivais.

tinha como peculiaridade a energia exacerbada e grande influência de Michel Jackson na elaboração coreográfica. Já o estilo expresso pelo *house* teve como expoente o grupo Os Intocáveis; caracterizava-se pela música mais eletrônica, mais manipulável pelo sampler: *tecno* e *house*. Outro era marcado pela batida *kool/smurf/new jack*, que teve grande experimentação em diversos grupos que surgiram após 1991, com destaque para o famoso *miami*, grande influência na dança e musicalidade de MC Hammer, Bob Brown, Sir Mix Alot, C + C Music Factory, Snap, Vanilla Ice, Ms Skt Kats, Splash.

Esses foram os estilos predominantes da dança de rua até 1995. A diversidade de formas que passaram a se aglomerar em torno na nomenclatura dança de rua fez surgir divergências acerca da definição do estilo adotado por cada grupo. A originalidade diferenciava os estilos: “ninguém podia copiar ninguém. Ai daquele que num concurso aparecia dançando a coreografia do outro”<sup>147</sup>. A ordem era dançar diferente.

Às vezes acontecia o caso de um grupo copiar um passo ou outro, mas quando isso era observado pelos demais grupos nas apresentações, a crítica se acirrava, pois a cópia era considerada uma vergonha. Estabelecia-se aí uma relação entre apropriação e produção<sup>148</sup> no território da dança de rua. Os grupos poderiam ter a mesma referência, ter assistido aos mesmos clipes, filmes ou grupos dançando, mas a dança montada a partir desses referenciais era sempre diferenciada. Em síntese, no percurso entre a transmissão e a recepção, novos significados são processados e as transformações acontecem, porque os receptores interpretam e adaptam ideias, imagens, costumes e tudo o que lhes é oferecido.

Com a participação de grupos de dança de rua nos festivais, a modalidade passou por um processo de reelaboração constante, de pressões, lutas, disputas, no qual algumas referências novas foram sendo incorporadas, enquanto outras abandonadas; líderes se tornaram diretores e dançarinos viraram bailarinos. Vejamos outros fatores que interferiram nessa dinâmica. A princípio se tem a infraestrutura do festival, que disponibilizava amplo espaço físico e iluminação adequada, possibilitando recursos cênicos, coxias, frente única, modelo de palco italiano. O deslocamento espacial dos participantes, até então limitado nas boates e outros locais de apresentação, pôde ser repensado, tendo como referência a dança *jazz* dos musicais, de maneira a redistribuir os dançarinos no palco.

Já em seu primeiro ano no Festival de Dança do Triângulo, em 1993, o Balé de Rua apareceu com uma proposta inusitada: muito pouco *jazz*, coreografia desenvolvida com duos — diferença estética na coreografia — e exploração do estilo *kool*, inspirado principalmente

<sup>147</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.

<sup>148</sup> CERTEAU, Michel, 1998, op. cit., p. 39.

em Mc Hammer e Vanilla Ice. Também são significativas as influências clássicas, como os cisnes da Cisne Negro Companhia de Dança como símbolo do grupo, uma espécie de logomarca da companhia. Com a coreografia “Romeu e Julieta” (1994) ficou mais explícito que o Balé de Rua atuava como um grupo de experimentação, de um fazer totalmente diferente dos demais. Era composto por pessoas que possuíam conhecimento acadêmico sobre os elementos da obra de Shakespeare que foram transferidos para o seu trabalho coreográfico. O grupo reproduziu em palco os duelos de espadas entre as duas famílias rivais (Montecchio e Capuleto), utilizou uma música de Johann Sebastian Bach e no final encenou um beijo de homossexuais, provocando impacto que fazia sentido para a banca de “especialistas”.

Para os demais grupos, era considerada uma coreografia totalmente desconexa, *gay* demais, com roupas coladas e um beijo entre homens que era impensável. A formação em meia lua, o posicionamento direita/esquerda e a utilização das diagonais também surpreenderam. Em 1995 o grupo insistiu em usar música clássica; dessa vez foi “Aleluia” de Hendel na coreografia “Nostradamus”. Esse trabalho continuou tendo como base a batida *kool*, apresentando uma movimentação simples, porém diferente, mas não muito inovadora para os grupos de dança de rua.

O Brilho Negro também inseriu algumas transformações, como “direita abaixa enquanto a esquerda dança em pé” e agrupamentos com diferentes passos sendo realizados ao mesmo tempo. Mas a estrutura da dança permaneceu sempre a mesma: o grupo dividido em duas alas, *jazz* e *hip hop*, com reunião de todos os integrantes ao final; posicionamentos em “V” também foram incorporados pelo grupo. Já a Turma Jazz de Rua manteve a característica de dançar com força do início ao fim, começou a utilizar deslocamentos do grupo inteiro, entradas e saídas combinadas, além de alguns desenhos em “V”.

Os Intocáveis abusaram dos pulos, numa dança mais aeróbica, trabalhando muito as formações em “V”, diagonais e blocos com os dançarinos próximos um dos outros. O grupo Dança de Rua do Brasil apresentou toda uma estrutura coreográfica de *jazz*, desde os movimentos aos deslocamentos<sup>149</sup>, com algumas referências perceptíveis de *fitness*, *lockin’* e *poppin’*. Todos os grupos utilizavam a contagem do oitavo<sup>150</sup> como forma de estruturação coreográfica.

---

<sup>149</sup> A proximidade desse grupo de dança de rua com os grupos de *jazz* foi tamanha que possibilitou a conquista, por dois anos seguidos, da primeira colocação no Festival de Dança de Joinville na modalidade *jazz*.

<sup>150</sup> O “oitavo” se refere a uma forma de elaboração coreográfica na qual cada sequência de movimentos dispõe de oito tempos; pode-se realizar um movimento por tempo, como também pode haver dois ou três movimentos por tempo, o que é denominado contratempo.

Outro ingrediente que teve de ser incorporado pelos grupos de dança de rua de Uberlândia foi a escolha de títulos para as coreografias, os famosos temas. Esse requisito é interessante, pois, antes dos festivais, os grupos não intitulavam seus trabalhos, apenas dançavam, mas agora tinham que dar nome e construir as coreografias de maneira a explicar o tema apresentado. Anteriormente aos festivais não havia enredo, nome para as coreografias, historinhas com início, meio e fim, não havia nada para ser mostrado além do encenado pelo corpo através dos movimentos de quem dançava.

Os temas e títulos eram diversos e estranhos, como “Placar 0 X 0” e “Nostradamus” do Balé de Rua; “Ritual do fogo”, “Gangues de rua no beco de Satã”, “Loucura em um bar” e “Passo Cobra” do Brilho Negro; “Dançadêmica”, “Cultura da cabeça dura” e “Hipnose real” da Turma Jazz de Rua; “Bem vindos ao futuro” e “Artimanhas da dança” do grupo Os Intocáveis. Grosso modo, cada grupo “tentava unir assim essas coisas assim que fizesse um sentido na coreografia”<sup>151</sup>. Movidos por essa ideia, os dançarinos elaboravam temas fantasiosos, repletos de magia, e tentavam expressá-los na dança, mas o que identificava o título das coreografias era principalmente o figurino.

Na confecção dos figurinos, os grupos tentavam dar “um ar” de conjunto ao tema. Quanto mais amplo fosse o tema da coreografia, mais flexível era a escolha do figurino. Esse fator é importantíssimo porque, várias vezes, quando os grupos não tinham verbas para produzir roupas e acessórios, os temas das coreografias eram expandidos, no sentido de se tornarem mais abstratos para possibilitar a combinação de peças que os dançarinos já tinham.

Observação relevante é a de que os praticantes de dança de rua não demonstravam preocupação em transmitir qualquer tipo de questionamento social. Mas isso não significa que a atividade deles estava deslocada do social, pois este influenciava diretamente a escolha dos temas e figurinos. Segundo Fernando Narduchi, “para esse pessoal dessa época a dança era uma questão de vida, ela não tinha a intenção de passar mensagem, de ter estética ou não sei o que”<sup>152</sup>. Em outras palavras, o que eles queriam era dançar, mostrar seu talento para o público, sentirem-se vivos. Não defendiam ideologias, mas informavam, por meio da dança, sua origem e sua visão de mundo.

Devido à sua formação, os jurados quase sempre avaliavam as técnicas de dança de rua, os movimentos, a composição coreográfica; queriam saber como as coreografias foram criadas, de onde vieram as influências, quais as referências. Não raro os grupos se limitavam a assistir a um clipe somente uma vez e já era o bastante para montar uma coreografia inteira. E

---

<sup>151</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

<sup>152</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.

muitas vezes atribuíam a eles mesmos a criação de passos. Chegavam a afirmar, ao ver vídeos do Michael Jackson: “ô irmão, esse cara aí ta roubando movimento nosso!”<sup>153</sup>. Isso porque o pouco que viam sobre dança era aproveitado e incorporado ao máximo e, ao rever um clipe após seis meses treinando alguns passos, pensavam que eles estavam sendo copiados, baseados na ideia de que o clipe era recente.

Com os festivais, os jurados começaram a reivindicar inovações mais radicais, mas “a gente sempre começava a criar e voltava na base dos videoclipes”<sup>154</sup>. Sim, essa era a referência que eles sempre tiveram, tanto é que o tempo das coreografias não variava muito em relação ao tempo de duração de um videoclipe. Por outro lado, as influências e referências propiciaram as modificações, rupturas e manutenções que ajudaram a configurar a dança de rua em Uberlândia.

Nesse processo de apropriação e (re)produção entram em jogo as relações não somente com a cultura dominante, mas com uma multiplicidade de manifestações culturais, das quais os sujeitos absorvem gestos, comportamentos, valores. E nessa perspectiva, os festivais constituem campo fértil para esse fenômeno sociocultural. É neles que a dança de rua dialoga com novas estéticas e arranjos hegemônicos e a partir deles alteram seus costumes e suas práticas, muito em função dos comentários e das informações repassadas pelos “especialistas”.

*A gente dançava 10 minutos sem repetir nenhum movimento, a gente fazia as nossas montagens, a gente criava nossas roupas, nós éramos os próprios professores e o próprio corpo de baile éramos nós. Então quer dizer: não tinha ninguém pra manipular e fazer a gente de marionete.*<sup>155</sup>

Para além das transgressões em aspectos coreográficos, a principal modificação na dança de rua construída durante as participações nos festivais envolveu expectativas e motivações para dançar. Àqueles fatores motivantes anteriormente citados (lazer e prazer, reconhecimento da comunidade, enfrentamento da exclusão, afastamento dos vícios e crimes, distanciamento dos problemas) agregavam-se o desejo de crescer com a dança, o sonho de simplesmente sobreviver fazendo o que gosta ou “ganhar dinheiro com isso”<sup>156</sup>. Os planos dos dançarinos de rua comportavam uma série de necessidades e vontades a satisfazer, como comprar um tênis novo ou levar a namorada ao motel. Nesse conjunto estavam incluídas

<sup>153</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 06 jun. 2005. Entrevista.

<sup>154</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 12 nov. 2006. Entrevista.

<sup>155</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

<sup>156</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 06 jun. 2005. Entrevista

soluções para a falta de alimento, o corte no fornecimento de água e luz, as contas vencidas e vários outros problemas e carências cotidianas.

Os Concursos Regionais de Dança realizados no SESC e o Festival de Dança do Triângulo criaram um clima de expectativa, pois no início da década de 1990, nas noites em que se apresentavam os grupos de dança de rua, os locais lotavam, ficavam repletos de pessoas para assistir às performances dos dançarinos, mas os espaços dos festivais eram diferentes. Havia mídia envolvida, empresários, poder público local, grupos e companhias de dança de todo Brasil e um conjunto de pareceristas tidos como “especialistas” que compunham uma audiência analítica e crítica, por isso mesmo geradora de um clima de ansiedade e tensão para os competidores.

No palco estavam as chances de sucesso e de mobilidade social, um ideal perseguido por muitos que trabalhavam duro e se dedicavam aos ensaios durante horas seguidas. “Eu tinha tanto prazer em fazer aquilo, que eu queria viver só daquilo”<sup>157</sup>, declara Luiz Antônio de Oliveira (o Luizinho). Já não estava em jogo apenas o status e o prazer de dançar, mas, muito mais importante que isso, o futuro daquelas pessoas. Então era preciso tentar ser o melhor para ser visto e admirado, vencer a concorrência, conquistar a plateia, convencer os jurados da qualidade do trabalho e, é claro, ganhar o concurso. Tudo isso sem renegar as origens, sem esquecer a comunidade da periferia diante da qual se destacava quem dançava *break* ou praticava dança de rua: “creio que destacava sim, viu!”<sup>158</sup>, comenta Cléber da Silva (o Bionicão).

Toda essa atmosfera fortalecia a “estrutura de sentimento” descrita por Raymond Williams, assim como o sentimento de pertença a um grupo e o anseio de participação num cosmo social mais amplo. Nesse âmbito dos festivais ainda surgiram tentativas de profissionalizar a dança de rua por parte de alguns grupos. Informações a respeito desse assunto são encontradas em jornais de 1992 a 1998, período em que foram elaboradas duas concepções de profissionalização. A primeira envolve Fernando Narduchi<sup>159</sup> e os grupos pelos

---

<sup>157</sup> FILHO, Luiz Antônio de Oliveira (Luizinho). Uberlândia, 15 nov. 2006. Entrevista.

<sup>158</sup> SILVA, Cleber da (Bionicão). Uberlândia, 23 mar. 2006. Entrevista.

<sup>159</sup> Fernando Narduchi teve seu primeiro contato com a dança de rua ao assistir ensaios da Turma Jazz de Rua em meados da década de 1980. Desde esse período, Narduchi buscou estabelecer vínculos com vários grupos. São inúmeros os relatos que contam que Fernando foi um sujeito que, de 1987 a 1992, “circulava em todos os grupos de dança de rua, porque ele era um cara da Secretaria de Cultura” (LAKKA: 2006). No entanto, na maioria dos grupos em que Fernando circulou, houve um rompimento entre os membros dos grupos e o próprio Narduchi. Em 1992 ele montou a Cia. de Dança Balé de Rua, passando a ser visto como inimigo dos demais grupos, pois “quando ele começa a fazer o balé de Rua, ele se concentra a fazer para o Balé de Rua.” (LAKKA: 2006). Comenta-se que Narduchi tinha certa influência dentro da prefeitura e no meio de empresários locais e assim tinha maior capacidade de angariar recursos, em relação aos outros praticantes de dança de rua. Ele dedicava

quais havia passado. Em todas as matérias nas quais Fernando é mencionado — principalmente nas que falam sobre a Turma Jazz de Rua e a Cia. de Dança Balé de Rua — há referência a uma busca por profissionalização, ao interesse em fazer com que aqueles dançarinos sobrevivessem do que gostavam de fazer.

De toda forma, “o pessoal tava correndo atrás do profissionalismo, poderia não ser reconhecido como tal, mas atuava como tal, trabalhava como tal (...) para hoje ser melhor do que ontem.”<sup>160</sup>. Isto é que é misterioso: a magia de conseguir reunir pessoas que enfrentam adversidades mil no cotidiano, excluídos, deixados à revelia, contudo encontravam forças para ensaiar duramente, porque os treinos tinham regime quase militar, era o tempo todo, “era uma disciplina fudida lá”<sup>161</sup>. Foi elaborada toda uma estrutura de ensaio, passando a existir uma metodologia de ensino rígida, pois como os grupos queriam ser os melhores, os ensaios ficaram mais sérios. Os líderes dos grupos chamavam a atenção, às vezes com palavrões e xingamentos; foi introduzida a prática de aquecimento e alongamento antes do ensaio coreográfico e até estabelecidos intervalos para ir ao banheiro. O rigor dos treinos era acompanhado de esperança; havia uma luz no fim do túnel: vencer e ser recompensado.

Tornar-se o melhor não era fácil, porque ser o melhor não significava ganhar o festival de dança; o melhor tinha que adquirir consideração, respeito, reconhecimento entre os praticantes de dança de rua, e isso somente era possível com a execução de uma coreografia bem elaborada e exaustivamente ensaiada. No foco de atenção dos grupos estava também o centro das rodas de *break*, as disputas e duelos (rachas) para ver quem era o melhor dançarino, como ele se apresentava individualmente. Os rachas aconteciam todos os finais de semana, religiosamente, nas danceterias da cidade que tocavam *miami*, *funk*, *kool* e *break beat* durante a década de 1990.

Todavia, o contato com os festivais e a crítica especializada presente nesses eventos foram decisivos na produção de experiências traumáticas que provocaram silêncios — no universo da dança, um silêncio não verbal, mas sim corporal. As expectativas foram frustradas, restando aos populares a alternativa de usar táticas para continuarem movimentando seus corpos. As informações e argumentos até aqui reunidos mostram que o terreno das danças populares é movediço, perigoso para aventureiros que desconsideram o pressuposto de que os temas e coreografias mesclam realidade e imaginário, oferecendo a

---

integralmente seus esforços para beneficiar apenas um grupo, o que ele criou com Marcos Antônio Garcia (Alterado) e José Marciel da Silva (Diarréia).

<sup>160</sup> FILHO, Luiz Antônio de Oliveira (Luizinho). Uberlândia, 15 nov. 2006. Entrevista.

<sup>161</sup> SILVA, José Marciel (Diarréia). Uberlândia, 16 jan. 2007. Entrevista.

possibilidade de captar, para além dos documentos escritos, a intensidade das complexas relações e dos conflitos ao longo do processo de formação dessas danças.

## CAPÍTULO II

### DO POPULAR AO RECONHECIMENTO ARTÍSTICO

#### 2.1 - Dança de rua e festivais

Nos últimos anos, a manifestação cultural urbana e dançante oriunda das ruas passou a apresentar uma formatação impensável por seus praticantes e pelos críticos especializados até meados da década de 1990. Esse panorama era resultado de consenso, tanto entre os dançarinos quanto entre “especialistas” em dança, em torno da ideia de que a dança de rua tinha na inovação a sua principal característica. Mas não é essa a realidade em 2009. Quem presenciou as noites voltadas aos grupos de dança de rua nos festivais competitivos, como o Festidança, realizado na cidade de São José dos Campos, e o Festival de Dança de Joinville, nos últimos anos, pode chegar à mesma constatação de Luciano Domingos:

*Você tem como referência até hoje no Brasil, aliás quase que todo grupo tem, é difícil, você conta nos dedos os que tentam manter uma linha, cria sua própria identidade sem perder a característica da dança de rua; que é o mais importante, você vê o filme: Hip Hop no Pedraço, você vê que serve de fonte inspiradora pra 99% dos grupos no país.<sup>162</sup>*

Assim, a dança de rua no Brasil, que até meados da década de 1990 era praticada no espaço urbano e lidava com díspares referências corporais, gerando um híbrido nunca antes visto, encontra-se hoje totalmente formatada. Todavia, tal transformação não se deu da noite para o dia e nem de forma gratuita.

De fins da década de 1970 até o final da década posterior, a dança de rua se encontrava em espaços não legitimados pelo campo artístico da dança no Brasil. Tal cenário testemunhou novas experimentações corporais realizadas por dançarinos oriundos das camadas populares urbanas, acompanhadas de uma complexa simbologia que auferia status social e reconhecimento identitário coletivo no meio em que era praticada. Esse ambiente sofreu profundas alterações ao ser inserido em iniciativas realizadas pelo poder público municipal da cidade de Uberlândia que envolviam a prática da dança, principalmente por meio do Projeto Circo Cultural Itinerante<sup>163</sup> e do Festival de Dança do Triângulo.

<sup>162</sup> PEREIRA, Luciano Domingos (Biju). Uberlândia, 26 out. 2006. Entrevista.

<sup>163</sup> O Projeto Circo Cultural Itinerante, conhecido popularmente como “Cirquinho”, teve início em 1986 como ação da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia. Era armada uma tenda de circo (itinerante) nos bairros

Data de 1989 a primeira aparição de um grupo de dança de rua em festivais de dança no Brasil<sup>164</sup>. Entretanto, somente em 1992 é que a comissão organizadora e os especialistas participantes da sexta edição do Festival de Dança do Triângulo decidiram criar uma modalidade específica para comportar essa dança popular vinda das ruas. Com a criação da modalidade *jazz* de rua no festival, ocorreu um fluxo maior de grupos que se encontravam localizados nos bairros e participavam de concursos de boates. Também foi grande a quantidade de grupos que não participaram dos festivais por causa da burocracia que incluía inscrição, arrolamento de dados e pré-seleção. Os grupos que se inscreviam para a competição nos festivais passaram a ser vistos como melhores, não por participarem dos eventos, mas sim por terem sido acolhidos pelos principais grupos de dança de rua da cidade. Eles é que se qualificavam como os melhores e não o fato de estarem no espaço hegemônico dos festivais.

De qualquer modo, com sua competição, o festival conquistou gradativamente a prioridade nos planos dos grupos mais bem estruturados da cidade, que têm uma agenda fixa e tempo para preparação. A participação no Festival do Triângulo se transformou num tipo de competição oficial da dança de rua, na qual somente os “melhores” competiam. Ao mesmo tempo, os concursos em boates não mais contavam com a presença dos principais grupos da cidade em seus concursos; participam apenas na condição de convidados.

Família Brilho Negro, Turma Jazz de Rua, Os Intocáveis, Ritmo Blue Dance e a então recém-formada Cia. de Dança Balé de Rua se tornaram os grupos referenciais para a dança de rua uberlandense na primeira metade da década de 1990. Importa salientar que “a dança de rua se transforma ao ser exposta a outro tipo de espaço, outro tipo de público, o contato com outro tipo de artista.”<sup>165</sup> É este o cerne da questão: perceber que esse novo espaço,

---

da cidade com a finalidade de oferecer, às comunidades, apresentações artísticas e cursos de teatro, dança, música e poesia. Historicamente, o Projeto Circo atuou como o grande multiplicador da prática da dança de rua e ao mesmo tempo funcionou como espaço transitório entre a rua e o palco no formato italiano, por desfrutar de um palco e plateia fixa em formato de arena. Segundo o então funcionário do órgão público responsável, Fernando Narduchi, hoje diretor da Cia. de Dança Balé de Rua, em entrevista realizada no dia 09 de janeiro de 2007 na cidade de Uberlândia: “era a luta então pelo reconhecimento e pela conquista por um espaço no cenário cultural da cidade”, pois, “uma coisa que o poder público fez através desses projetos... de abrir espaços, de incentivar, de dar visibilidade sabe?”.

<sup>164</sup> “Dança urbana do ‘jazz de rua’ leva o popular ao Festival”. *Correio de Domingo*, Uberlândia, ano 0, n. 39, 09/07/1989, p. 3. A falta de conhecimento e preparação dos “especialistas” que participavam dos festivais, acerca da dança de rua, fez com que a Turma Jazz de Rua participasse até 1992 no Festival de Dança do Triângulo como *our concour*, devido à ausência de modalidade específica que comportasse tal dança popular. O grupo receber prêmios de “honra ao mérito”. De acordo com Marcelo Cirino, no Festival ENDA Brasil em 1992 e no Festival de Dança de Joinville em 1993, a turma também teve suas primeiras experiências com a aparição de grupos de dança de rua. Todavia, tal como ocorreu em Uberlândia, ambos os eventos não possuíam suporte artístico e técnico-administrativo para receber essa nova dança popular. CIRINO, Marcelo. 10 anos de dança de rua em festivais. Disponível em: <[http://www.dancaderua.com.br/\\_aplicacao/conteudo\\_e.asp?secao=fala\\_sobre&codigo=155](http://www.dancaderua.com.br/_aplicacao/conteudo_e.asp?secao=fala_sobre&codigo=155)>. Acesso em: 16 nov. 2006.

<sup>165</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 abr. 2007. Entrevista.

institucional, do festival de dança, exige dos grupos populares certas readequações e reapropriações.

Refiro-me a normas historicamente instituídas em termos de figurino, cenário, iluminação, ocupação de espaço cênico, oitavo como forma de contagem universal e tema. Os grupos que até então se contentavam em dançar pelo prazer e para ter status social e reconhecimento identitário por meio da dança, começaram a lidar com regras outras, não presentes em seu cotidiano. É essa nova relação entre dança de rua e festivais que nos possibilita perceber a formatação atual da dança de rua no cenário nacional e também o aparecimento de grupos e artistas que se utilizam dos referenciais em dança de rua para produzirem uma estética contemporânea. Deve-se considerar que os festivais submetem trabalhos diferentes às mesmas exigências, chamadas de “cênicas”, uma formatação da dança que envolve produtores e público.



Ilustração 4: Família Brilho Negro em apresentação da coreografia Gangues de Rua no Beco de Satã durante o VII Festival de Dança do Triângulo em 1993. (Imagem pertencente ao acervo pessoal de Silvana Aparecida Ferreira)

Contudo, mesmo com as readequações exigidas pelo espaço cênico dos festivais, os dançarinos de rua conseguiam produzir uma gigantesca gama de estilos, dialogando com um imenso arsenal de referências. Inicialmente com *soul*, *funk*, *jazz* e *break*, na década de 1990, utilizam também o *house* e o *kool/smurf/funk miami/new jack* que, mixados nos corpos dos diferentes grupos, geravam estéticas diversas e adaptadas ao espaço cênico do palco italiano, como é possível perceber nas coreografias “Placar 0 X 0”, “Romeu e Julieta”, “Nostradamus”

e “Boxe alterado” da Cia. de Dança Balé de Rua. Também nos trabalhos: “Passo cobra”, “Impacto incandescente”, “Explosão jovem” e “Gangues de rua do Beco de Satã”, do grupo Família Brilho Negro; e “Antena de TV”, “Resgatando as raízes”, “Libertar pobres” e “Podres espíritos”, da Turma Jazz de Rua.

Tal panorama emergente fez surgir questões captadas em seu período de ocorrência por Marcelo Castilho Avellar, que em 1994 levantou duas questões num jornal local:

*(...) até que ponto os elementos de outras linguagens continuarão a invadir o jazz de rua sem que ele deixe de simplesmente expandir seu vocabulário e comece a ser “contaminado”, perca sua identidade. (...) se o núcleo do jazz de rua é sua transformação constante, até quando será possível preservá-lo como processo dinâmico, energia pura, sem o que ele perde a razão de ser.<sup>166</sup>*

As pertinentes perguntas apresentadas por Avellar somente poderiam ser respondidas com o tempo. Não tardou muito. Os anos que sucederam à publicação da matéria do crítico de arte foram fundamentais para a cena atual da dança de rua, não só em Uberlândia como em todo Brasil. O aparecimento do grupo Dança de Rua do Brasil, da cidade de Santos (SP), foi crucial para dar início ao processo. Destaco os trabalhos: *Questão de alma* (1994), *A lenda* (1995), *Deuses* (1996), *Bárbaros* (1997) e *Homens de preto* (1998) como responsáveis por fornecer subsídios estéticos necessários para seu reconhecimento como dança de rua “ideal” no circuito dos festivais competitivos.<sup>167</sup>

A característica principal do grupo santista é a simetria corporal, conseguida com repetidos ensaiados que incluem movimentações corporais, espaciais, gestuais e musicais presentes em danças cênicas historicamente legitimadas, como no *jazz dance* e em suas recentes apropriações das técnicas de balé clássico.

O formato competitivo dos festivais promoveu um modelo de dança de rua que rapidamente obteve avaliação positiva dos “especialistas” em dança no Brasil, que apontaram a estética do grupo Dança de Rua do Brasil como “a melhor”. De alguma maneira essa atitude reforçou e domesticou a dança de rua no circuito dos festivais, uma vez que o grupo, vencedor de muitas competições, dançava num determinado formato. A partir daí, para que um grupo se tornasse campeão, bastava que ele se aproximasse o máximo do padrão estabelecido. Isso reforça a reflexão feita pelo antropólogo Marcel Mauss no início do século passado, ao

<sup>166</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Um estilo em transformação. *Correio*, Uberlândia, 14 jul. 1994. Especial Festival de Dança.

<sup>167</sup> O grupo Dança de Rua do Brasil, liderado por Marcelo Cirino, conseguiu realizar aparições em âmbito nacional, participando dos então principais festivais de dança do Brasil, como Festival de Dança de Joinville, Festidança, Festival de Dança do Triângulo e Encontro Nacional da Dança.

abordar as técnicas corporais e seus modos de aprendizado: “A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se de fora, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo.”<sup>168</sup>

No entanto, o que crucificou a dança de rua e seus praticantes não fora uma multiplicidade de referências, como temia Avellar, mas uma dentre outras que eles já manipulavam, o *jazz dance*. Importante ressaltar que, apesar de dominar os códigos da dança *jazz*, os dançarinos de rua não compartilhavam a noção de que o “jazz é um estilo de dança que exige formação clássica. É uma dança criativa, mas que exige postura e consciência do corpo, é difícil, exige técnica e grande aprendizado.”<sup>169</sup> O *jazz* praticado em Uberlândia, por meio da dança de rua, criou seus próprios julgamentos, que diferiam em muito dos conceitos adotados por escolas de dança esparramadas por todo país<sup>170</sup>.

Com o surgimento do modelo, os demais grupos, que produziam e se identificavam em torno de inovações e mesclas diversas de estilos, se depararam com uma exigência totalmente alienígena às suas práticas dançantes, pois “começou a colocar padrão e linha e bitolou a galera. Então isso daí já estava... praticamente cavando a cova da dança de rua.”<sup>171</sup> Aos populares foi exigida a alteração de sua prática corporal, numa imposição que denuncia a falta de compreensão dos especialistas com referência aos códigos e normas historicamente forjados em torno da dança popular.<sup>172</sup> A disparidade de concepções acerca da dança de rua presente nos festivais fez deste um espaço de explicitação de divergências sociais e de legitimação estética.

<sup>168</sup> MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. (Trad. Mauro W. B. de Almeida). São Paulo: Edusp, 1974. p. 215.

<sup>169</sup> “Academias de Jazz Baila Comigo: todo mundo quer entrar nessa dança”. In: O Globo, Rio de Janeiro, 17 maio 1981. Apud MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná*: Curitiba, 2005, p. 104.

<sup>170</sup> Para detalhamento acerca das formas de apropriação da dança *jazz* pelos dançarinos populares em Uberlândia, consultar GUARATO, 2008, op. cit., p. 158-166.

<sup>171</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

<sup>172</sup> No período de ocorrência destes acontecimentos, Helena Katz encontrava-se na situação de curadora e visava a uma “reelaboração conceitual e propor novas ideias para área didático-pedagógica”, e Luís Antônio Eguinoa era “responsável pela direção geral dos espetáculos”. Passaram pelo Festival de Dança do Triângulo, seja na condição de palestrante, jurado ou avaliador, importantes nomes do cenário brasileiro da dança, como José Antônio Faro, Tíndaro Silvano, Dulce Aquino, Klauss Vianna, Vilma Vernon, Val Folly, Ângela Nolf, Cássia Navas, Marcelo Castilho Avellar, Ruth Rachou, Breno Mascarenhas, Maria Pia Finocchio, Carlota Portela, Eusébio Lobo, Helena Bastos, Fabiana Britto, Luiz Boronini, Roseli Rodrigues e Lenira Rangel. Tais informações foram colhidas do documento fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura intitulado FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO. Excertos de uma história/ Uberlândia-MG, 1996.

## 2.2 - Festival de dança como espaço de tensão

Além de proporcionar espaço de visibilidade artística da dança, de concentrar especialistas, de conseguir chamar a atenção da cidade para si, os festivais de dança, particularmente o Festival do Triângulo, esbanjam seu potencial hegemônico no campo da dança, estimulando a reprodução de antigas formas de reconhecimento e legitimação artísticas desvinculadas das práticas dançantes populares. Os festivais de dança atuam no sentido de demarcação de distinções, tornando necessário averiguar até que ponto a sua hegemonia encontra resistência ou subordinação nas mentalidades populares, pois para que haja resistência, tem que haver limite. “Por isso a cultura popular é rebelde, mas o é em defesa dos costumes.”<sup>173</sup>

As danças populares características do meio urbano lidam constantemente com relações conflituosas, que põem em jogo suas formas estéticas e significados coletivamente construídos. Ao integrar o espaço hegemônico da cena artística da dança no Brasil, representada da década de 1990 pelos festivais de dança, essa manifestação popular sofreu significativas alterações. Na dança, “tal como a língua, [o] corpo está submetido a uma gestão social. Obedece a regras, rituais de interação, representação cotidianas.”<sup>174</sup>

Enquanto circunscrita aos concursos em boates e danceterias, os praticantes da modalidade forjaram códigos próprios para percepção de movimentos, figurinos, gestos, coreografias em dança de rua, todos compartilhados cotidianamente. Com os festivais, os grupos se expuseram à avaliação de pessoas que tinham uma formação em dança distinta das até então experimentadas por eles.

Um aspecto importante dos festivais é a classificação de formas plurais de dança em nomenclaturas fixas, supostamente capazes de abranger o que dizem representar. As denominadas modalidades e/ou estilos em dança são “idéias e conceitos sistematizados do que já se pratica amplamente”<sup>175</sup>. Aglutinando variadas formas numa mesma modalidade, os grupos de dança de rua, danças populares e sapateado não são iguais, mas as variações são consideradas triviais pelos especialistas; ao olhar deles, as semelhanças formais as superam.

Todavia, esse sistema de elaboração de “nichos”, traduzidos por categorias, é acompanhado por um processo em que os festivais e suas organizações passam a realizar, como resposta à demanda externa, alterações no elenco de especialistas que, a partir da

<sup>173</sup> THOMPSON, Edward Palmer, 1998, op. cit., p. 19.

<sup>174</sup> CERTEAU, Michel de. Histórias de corpos. (entrevista). *Projeto História*. n. 25. São Paulo: Educ, dez. 2002, p. 408.

<sup>175</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 215.

segunda metade da década de 1990, têm “formações distintas”<sup>176</sup>, como informa Marcelo Avellar, jornalista do Jornal Estado de Minas e crítico de arte que atuou como jurado em várias edições dos festivais de dança. Ao falar em “formações distintas”, Avellar se refere ao fato de o júri ser composto por pessoas que frequentaram escolas de dança e atuam na reprodução de formatos, por autodatas que elaboraram formas de se inserir no mercado da dança e ainda por profissionais de formação universitária com experiência em dança — estes tendem a ser mais flexíveis às inovações.<sup>177</sup>

Assim, eram especialistas com três formações distintas — em maior número os que haviam se formado em escolas de dança e universidades — que avaliavam os trabalhos nos festivais. Cabe ressaltar que “um diálogo dentro dessas três origens distintas (...) não era um diálogo pacífico.”<sup>178</sup> No entanto, em festivais competitivos dessa época, e na maioria das mostras de hoje, não se tem um corpo de especialistas<sup>179</sup> com conhecimento aprofundado em uma dança específica. As comissões de avaliadores são então constituídas por uma miscelânea de microespecialistas. Convida-se, por exemplo, cinco críticos de dança, cada um para uma modalidade específica; no máximo se encontra um ou dois sujeitos que de fato conhecem mais de uma modalidade.

Essa situação causa um gigantesco problema, uma vez que os festivais oportunizam participação em diversas modalidades, mas não oferecem avaliação especializada na área específica de cada grupo. Aliás, durante todos os anos em que tenho me dedicado à prática e ao estudo da dança, nem sequer ouvi falar de um corpo de especialistas especificamente conhecedor de manifestações como maracatu, coco, ciranda, cavalo marinho, congado, dança de rua, dança árabe, nem mesmo em *axé* e *funk*, que são danças populares praticadas no meio urbano brasileiro. Isso equivale a dizer que os dançarinos de rua da década de 1990 não tiveram, nem mesmo uma vez, o privilégio de ser avaliados por jurados realmente conhecedores do seu trabalho.

---

<sup>176</sup> Durante a década de 1980 era predominante a presença de especialistas que detinham conhecimento vinculado à estética clássica e moderna, quando muito às formas em dança que se utilizam das técnicas corporais do balé clássico, como a dança *jazz*. A constatação dessa fragmentação no corpo de especialistas dos festivais de dança, a partir da década de 1990, fora feita por Marcelo Castilho Avellar. Cf.: AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 de abr. de 2007. Entrevista.

<sup>177</sup> TORRES, Maria José Moreira de Oliveira. Uberlândia, 15 abr. 2007. Entrevista.

<sup>178</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 abr. 2007. Entrevista.

<sup>179</sup> O interesse em demonstrar essas formações é defender a tese de que os grupos se submetiam à avaliação de pessoas que nada ou muito pouco sabiam acerca das práticas dançantes de rua. Não raras vezes, os jurados obtiveram um pouco de conhecimento a respeito delas nos festivais. Por esse motivo insiro “aspas” quando me refiro aos “especialistas”, haja vista que de fato essas pessoas entendiam de dança sim, mas não de todas as danças.

Tendo em vista que o corpo “se move sempre de acordo com esse algo que o ‘alfabetizou’”<sup>180</sup> e considerando que o processo de “alfabetização” do corpo em dança se dá cotidianamente, infere-se que as avaliações e sugestões despejadas sobre a dança de rua durante os festivais interferiu nesse aprendizado. Uma coreografia de balé clássico ou de repertório é avaliada pelas mesmas pessoas que julgam a dança de rua e o sapateado, por exemplo.

Inseridas nos festivais, as modalidades que não pertencem ao campo de danças cênicas passam a ser avaliadas segundo uma “finalidade estética”. Submetem-se ao julgamento de pessoas que adotam um vocabulário voltado para o estético, utilizando expressões como intenção estética, artes criativas e efeito cênico. O pensador inglês Raymond Williams, ao analisar o teatro e a pintura, ressalta que tais termos são conceitos categóricos e não uma descrição óbvia e neutra.<sup>181</sup> Como solução alternativa, jurados e críticos costumam relacionar, à categoria do estético, aspectos como beleza, harmonia, forma e ritmo, tomados como imparciais; no entanto, são conceitos que lidam com percepções humanas não passíveis de generalizações.

Firmo aqui a questão: os critérios de avaliação utilizados nos festivais são incompatíveis com as práticas cotidianas da dança de rua, principalmente porque privilegiam o estético em detrimento da prática, utilizando uma linguagem não decodificada pelos dançarinos. Se considerarmos que “a percepção estética é própria de artistas, adquirida pelo convívio com as obras ou por ensino sistemático”<sup>182</sup>, podemos inferir que, nos festivais, a percepção estética dos artistas/dançarinos, é negligenciada, até mesmo desprezada, provavelmente por se originar em contextos menos “eruditos”.

Há sempre, nos eventos de dança, no mínimo três concepções divergentes, por vezes conflituosas: a do produtor/artista, a do público e a dos críticos e especialistas. Não se pode negar que, como nos lembra o historiador da arte Gombrich, “lemos, ouvimos, vemos de acordo com nossa interpretação habitual”<sup>183</sup> e que, portanto, esses três grupos lançam olhares diferentes sobre as manifestações artísticas e delas fazem leituras distintas.

<sup>180</sup> KATZ, Helena. Em dança, materialidade do corpo é o limite. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1995, p. D-7. Caderno Especial-Domingo.

<sup>181</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, op. cit., p. 122.

<sup>182</sup> Recorro ao sociólogo francês Pierre Bourdieu para auxiliar na compreensão de algumas relações entre artistas, mercado, produção, consumo, circulação e suas interfaces com modos de dominação social. Entretanto, as relações, ao serem explicadas, não se tornam definitivas, pois tendem a variar. Bourdieu apresenta reflexões pertinentes para a análise da dança e dos festivais no Brasil. A nota se refere ao texto de BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artística. 6 ed. In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. Intr., Org., Selec. e Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 283.

<sup>183</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. Da representação à expressão. In: \_\_\_\_\_. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 386.

O problema maior é que certas modalidades e estilos são muito pouco ou quase nunca compreendidos pelos especialistas. A crítica especializada costuma alegar imparcialidade em sua avaliação e nisso comete um grande equívoco, porque a neutralidade é uma ilusão, uma vez que toda atividade humana envolve o histórico, o simbólico e o ideológico numa complexa rede de interpretações, sentidos e significados. “Assim formulada, a dificuldade, ou talvez o absurdo do problema, aparece. Não há realidade sem interpretação (...) não existe olho inocente.”<sup>184</sup>. Os discursos pretensamente neutros escondem, de acordo com Bourdieu, uma forma de conceber a arte excluindo as relações históricas, fazendo abstrações das condições sociais, promovendo uma “desrealização.”<sup>185</sup>

Parafrazeio Gombrich para ilustrar a situação desses profissionais em festivais, fazendo analogia entre língua e arte. Tomo como exemplo os fonemas e a maneira de os estrangeiros imitarem os sons de outro idioma até onde os fonemas de sua língua nativa permitem. Assim ocorre com a arte: o sotaque são as qualidades que penetram, impregnam, é o estilo. Os críticos são os estrangeiros, que lidam com o choque de estilos, o conflito entre aquilo que eles estudaram e aquilo que não conhecem, mas que mesmo assim avaliam. O resultado muitas vezes é a pronúncia incorreta, o enunciado de julgamentos equivocados, que deturpam os códigos linguísticos e estéticos de quem produz arte.

Os pareceres dos críticos estão sempre limitados a normas de produção, a critérios de avaliação que obedecem à lei da concorrência pelo reconhecimento entre seus pares, ou seja, eles reduzem toda e qualquer forma de dança a seus aspectos estritamente estéticos. Os festivais contribuem muito para reprodução do campo artístico visto como autônomo<sup>186</sup>, na medida em que trabalham com legitimação estética, levando ao extremo o primado da forma sobre a função, numa espécie de “contemplação estética”.

Inseridos nesse complicado universo dos festivais, os grupos de dança de rua se viram forçados a modificar suas práticas e seu estilo para atender aos quesitos impostos pelos pretensos especialistas, que não levam em conta que “a comunicação artística difere muito do lançamento de granadas, não basta ter um bom lançador: é preciso ter, do outro lado, um receptor devidamente afinado.”<sup>187</sup> Os grupos não “afinados” com as regras dos festivais

<sup>184</sup> GOMBRICH, Ernst Hans, 1995, p. 386 e 387.

<sup>185</sup> BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artística. In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. (Intr., Org., Selec. e Trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 278.

<sup>186</sup> Tal conceito se baseia no pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu, que o utiliza para referir-se ao processo em que intelectuais e artistas se libertam da corte e da igreja e constituem uma categoria social distinta de artistas e intelectuais. Isso se dá quando estes passam a dominar o campo da forma e do estilo, coincidentemente com o surgimento de empresários e de disputas teóricas sobre artes voltadas ao mercado e a arte calcada em métodos e técnicas específicas. Mais detalhes em BOURDIEU, Pierre, 2003, op. cit., p. 99-182.

<sup>187</sup> GOMBRICH, Ernst Hans, 1995, op. cit., p. 399.

acabaram desistindo de participar, enquanto outros se esforçavam para “falar a mesma língua” dos críticos e dos organizadores. Situações como essas insinuam a existência de desigualdades e de segregação nos palcos da dança, reforçando o argumento de que “os sujeitos sociais distinguem-se por distinções que eles mesmos operam”.<sup>188</sup>

Notamos que o modo de percepção artística da dança tida como legítima é uma invenção histórica, fruto da aparição de um campo de produção artística autônomo, capaz de impor normas que vão da produção ao consumo, sendo que o modo de apropriação legítima da dança e da obra de arte em geral não é abordado na escola, principalmente nas instituições de ensino público convencional no Brasil. Grande parte das danças que invadiram o cenário dos festivais já em fins da década de 1980 não tinha códigos próprios.

Longe de tratar a crítica especializada como algo desnecessário, a intenção aqui é compreender como, no encontro entre percepções distintas em dança, foram criadas tensões que alteraram não só a estética da dança de rua, mas também, e principalmente, o significado de sua prática. Tanto jurados como público e dançarinos lidam com certa porcentagem de incompreensão dos códigos do outro. E os festivais, ao invés de constituírem uma instância de sociabilização e troca de conhecimento, configuraram espaços nos quais somente alguns têm a palavra final, aqueles que estão acima na hierarquia do evento, os especialistas.

Essa estrutura hierárquica serviu para acirrar o conflito entre os que criaram e praticavam a dança de rua e aqueles que a julgavam, num embate e percepções e costumes distintos. Para abordar essa questão, utilizo a análise de Thompson acerca do costumes, sempre locais e compartilhados, que podem até se tornarem leis. Thompson se ocupa dos trabalhadores comunais na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, época em que as leis governamentais esbarravam nas leis costumeiramente estalebecidas.

*Se as lembranças dos mais velhos, a inspeção e a exortação tendem a estar no centro da interface do costume entre a lei e a práxis, o costume passa no outro extremo para áreas totalmente indistintas – crenças não escritas, normas sociológicas e usos asseverados na prática, mas jamais registrados por qualquer regulamento. Essa área é a mais difícil de recuperar, precisamente porque só pertence à prática e à tradição oral.*<sup>189</sup>

Os dançarinos de rua elaboraram suas próprias leis, estabeleceram normas que eram publicizadas não por documento escrito, mas por meio de vaias, aplausos, reverências, gritos. Suas punições eram a zombaria, no não reconhecimento, na vergonha perante o grupo e os

<sup>188</sup> BOURDIEU, Pierre, 2007, op. cit., p. 13.

<sup>189</sup> THOMPSON, Edward Palmer, 1998, op. cit., p. 88.

espectadores.<sup>190</sup> A partir de códigos social e culturalmente estabelecidos, os praticantes da dança de rua julgavam os grupos e dançarinos e elegiam os melhores. Então, “se você vai dançar no festival, começa a ganhar, começa a ganhar no festival, você vai ter um outro tipo de reconhecimento, que é um reconhecimento mais estatal, do crítico, entendeu? É um outro tipo de reconhecimento.”<sup>191</sup>

Todas essas divergências geraram insatisfação, tanto dos dançarinos como do público espectador, com os resultados publicados pelas comissões julgadoras. Da forma como era conduzida, a análise dos avaliadores indicava que, para eles, os trabalhos apresentados pelos grupos de dança de rua eram “ininteligíveis”<sup>192</sup>. Isso ocorria porque os “especialistas” não conseguiam explicar determinadas obras coreográficas.

Por abrigar muitas concepções divergentes, os festivais viraram campo de batalha, envolvendo as diversas categorias de participantes: jurados, organizadores, críticos de arte, jornalistas, artistas da cidade, dançarinos e espectadores. Percebe-se, nas ações desses participantes, o que Gramsci chama de “intelectualidade orgânica”, exercida por qualquer indivíduo das classes populares, cujas ideias estejam vinculadas aos interesses de sua comunidade.

*Gramsci, de fato, rompe com o lugar comum que entendia os intelectuais como um grupo em si, solto no ar, “autônomo e independente” (...) todos têm a capacidade de pensar e agir, de elaborar conhecimentos, de acumular experiência, de ter uma sensibilidade, um ponto de vista próprio.*<sup>193</sup>

Eram essas as bases das relações dos praticantes de dança de rua com o ambiente dos festivais; nelas estavam embutidos confrontos com leituras e percepções distintas. Se em determinado momento, a dança de rua se apresentou com caráter de resistência aos formatos exigidos pelos eventos, essa resistência se deu para assegurar seus costumes. Estes não são mais ou menos complexos do que as mudanças corporais promovidas por aqueles grupos que se dispuseram a enfrentar as inovações e experimentações propostas pelos “especialistas”.

Em âmbito nacional, diante do modelo de dança de rua gestado nos festivais competitivos, surgiram três vias para a prática da modalidade. Alguns grupos se mantiveram em festivais competitivos e, para isso, reproduziram o modelo, como o Dança de Rua do Brasil, Intocáveis, Vélox, Breakdown, Enigma, Street Power.

<sup>190</sup> Para melhor detalhamento dessas leis, consultar: GUARATO, Rafael. *Dança de rua: corpos para além do movimento – Uberlândia 1970/2007*. Uberlândia: Edufu, 2008. Especificamente os capítulos um e dois.

<sup>191</sup> FREITAS, Vanildo Alves de. Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

<sup>192</sup> BOURDIEU, Pierre, 2003, op. cit., p. 107.

<sup>193</sup> SEMERARO, Giovanni. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade. *Caderno Cedes*, v. 26, n. 70. Campinas, set./dez. 2006, p. 376 e 379 respectivamente. Texto disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 23 maio 2008.

Outros grupos buscaram subsídios nos formatos norte-americanos, verdadeiros “alcorões” das danças urbanas que fornecem nomenclaturas, tutoriais, enfim, danças urbanas formatadas, fechadas e passíveis de reprodução. Esse caminho foi seguido pela maioria dos grupos e artistas de dança de rua brasileiros, alijando da manifestação as mudanças realizadas desde o início da década de 1980 e que garantiam características peculiares à dança de rua praticada no Brasil. O mesmo rumo foi escolhido por Frank Ejara, Octávio Nassur, Alexandre Snoop da Cia. de Dança de Ribeirão Preto, Turma Jazz de Rua, Manos do Hip Hop e noventa por cento dos grupos hoje existentes e atuantes nos festivais ainda competitivos de dança no país.

Uma terceira rota foi traçada por grupos e artistas que estabeleceram diálogos artísticos entre dança de rua e a estética contemporânea em dança, como é o caso da Cia. de Dança Balé de Rua, Vanilton Lakka, Cláudio Henrique Oliveira, Membros Cia. de Dança e Grupo de Rua de Niterói.

A análise da sujeição dos praticantes de dança de rua para adaptarem seus costumes de acordo com as normas implantadas e a resistência à sua imposição também fazem parte do processo de construção da dança brasileira, num momento em que se cobrava dos dançarinos certos aperfeiçoamentos não viáveis para todos. Sob forte pressão, os dançarinos populares procuraram encontrar outras formas estéticas em dança para que, por meio delas, pudessem realizar seus desejos.<sup>194</sup>

No entanto, muitos dançarinos populares, mesmo não concordando com as recomendações e imposições a eles dirigidas, continuaram participando do Festival de Dança do Triângulo. Alguns abandonaram definitivamente a prática da dança e outros decidiram manter o corpo em movimento, mas não mais por meio da estética de rua, fragmentando esta em trabalhos que passaram a ser vistos como dança contemporânea.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Reflexões acerca dos embates entre as leis forjadas socialmente pelos dançarinos populares e as exigências dos “especialistas” propostas nos festivais, bem como sua recorrência, percebida no não reconhecimento por parte dos dançarinos de dança de rua em relação aos grupos que se utilizam de referências presentes na dança de rua para produzirem trabalhos em dança contemporânea, poderão ser encontradas no capítulo “Inovações que glorificam e inovações que crucificam” do livro “Dança de rua: corpos para além do movimento” de minha autoria.

<sup>195</sup> Mesmo com seus percalços, o sistema dos festivais “se mantém porque consegue criar a adesão das pessoas àquilo que é.” Tal adesão é contraditória e não equivalente à passividade. O festival se mantém por conseguir, historicamente, adesão aos seus postulados. No entanto, não consegue abranger todos os estilos e propostas, apesar de nele emergirem fazeres múltiplos, provenientes do contato entre práticas populares nesse ambiente. Essa reflexão utiliza como suporte uma leitura da fala de Castoriadis, que fez uma constatação ao se referir ao sistema capitalista e ao porquê da não negação de seus valores. Como percebo muitas similitudes entre o que caracteriza o capitalismo de que fala o autor e o modo de funcionamento dos festivais, creio ser legítima a aplicação de suas reflexões. Ver em CASTORIADIS, Cornelius; COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 15.

Para Castoriadis, a adesão a um sistema é movido por dois fatores. Em primeiro plano encontra-se a “autoridade”. Não mais a autoridade sacralizada oferecida pela religião, mas uma autoridade dessacralizada, representada pelo saber e pela técnica, o saber especializado, científico, que a população acredita ser detentor de poder. Para o autor, a população não só acredita nisso como foi preparada para acreditar nisso. Em segundo lugar, surgem as “necessidades”, não as naturais, mas aquelas gestadas socialmente. No capitalismo, as necessidades são tudo o que conta na vida e o sistema mostra como satisfazê-las; elas podem se resumir a um tênis de marca, uma roupa de grife, mas o fato é que as “necessidades” impulsionam todo e qualquer tipo de comércio, inclusive o da arte e bens culturais. Se por um lado, elas incentivam o consumismo, por outro, evocam o potencial dos dançarinos.<sup>196</sup>

Muitos dançarinos e grupos de dança de rua recusaram as leituras e o mercado em dança a eles apresentados no diálogo com a crítica especializada, encontrando, principalmente no *break*, um meio de manter acesos os códigos até então compartilhados. Essa situação pode ser lida como “uma rebelião contra instituições e as representações que se tornam ‘não-críveis’. Ela recusa o não-significado”<sup>197</sup>, ou seja, os códigos de identificação, as referências para distinguir o melhor grupo dos outros, a crença compartilhada pelos sujeitos que praticam certas danças ou que partilham uma concepção teórico-metodológica de dança que difere dos ditos “especialistas” em dança.

Se por um lado, o Festival de Dança do Triângulo representa um meio de inserção da prática popular de rua, por outro, se mostra como instância privilegiada de conservação, consagração e exclusão, exercendo poder de defesa da cultura legítima da dança no Brasil. Certos grupos e artistas descobriram, no diálogo mais próximo com os especialistas, um modo de sobreviver com a dança. Essa é uma relação que envolve interesses, significados, necessidades, ganhos e perdas de reconhecimento no meio social. Os festivais geraram certo sentimento de inclusão ao criar incontáveis modalidades, estimulando também as não competitivas ao possibilitar espaços de diálogo em dança. No entanto, olhar apenas por esse lado é simplificar a história a ponto de deturpá-la, pois a forma de organização e funcionamento dos festivais permaneceu a mesma. A assimetria continua a existir.

---

<sup>196</sup> No universo da dança, a autoridade se faz respeitar, inclusive aplicando punições. Vale lembrar que as premiações, a aprovação dos projetos propostos em editais em dança e os convites para apresentações rendendo cachê contemplam apenas os grupos que compartilham os valores e leituras realizadas pelo seletivo grupo de “especialistas”. Quanto às necessidades estético-artísticas, estas são forjadas pela mesma autoridade e se aglutinam à necessidade vital de garantir recursos (dinheiro) para a sobrevivência, possíveis de obter a partir de alternativas e oportunidades indicadas pelas autoridades. Os conceitos estão presentes em CASTORIADIS, 1981, op. cit., p. 17 e 20 respectivamente.

<sup>197</sup> CERTEAU, Michel de, 2005, op. cit., p. 33.

Todo esse panorama me permite falar em uma cultura dos festivais de dança, entendendo-a como a constituição de grupos de pessoas que compartilham modos de falar, saber, sistemas de valores, modos de proceder.<sup>198</sup> A intenção aqui é captar as funções sociais do sistema simbólico dos festivais para não ficar preso ao arbitrário da forma. Creio que não se pode compreender o cenário da dança no Brasil e suas transformações no tempo sem levar em conta as funções que cumprem os festivais nas relações de competição ou conflito pelo poder simbólico, econômico e político da dança em nosso país.

### **2.3 - Os festivais, os especialistas e as mudanças no sentido de dançar**

Importa aqui repetir que a dança de rua, em seus primeiros moldes na cidade de Uberlândia, apareceu principalmente como um meio sociocultural de identificação coletiva. Assentava-se num tripé que envolvia busca de reconhecimento e glorificação no meio em que se vive, de uma alternativa para evitar a vida de contravenção (drogas e roubo) e de um meio de evasão dos problemas cotidianos. Essa estrutura, que sustentou a manifestação dançante de rua entre seus praticantes até meados da década de 1990, sofreu profundas alterações, principalmente a partir do momento em que os dançarinos começaram a se relacionar com os festivais de dança.

A dança de rua apresentada nos palcos dos festivais durante fins da década de 1980 e década de 1990 constitui pequena parte de todo um processo que envolve múltiplos aspectos da vida de seus praticantes. Ela pode ser tomada como um produto elaborado duramente nas relações, muitas vezes conflituosas, experienciadas no dia-a-dia e muito próximas da concepção em dança de Klauss Vianna, para quem dança e arte “se fundem com a vida”<sup>199</sup>. A dança, entendida como liberdade individual, não significa caos. Segundo Pellegrini, a dança, para Vianna, não se iguala à arte, diversão, ginástica, profissão; ela ultrapassa essas categorias conceituais por ser, antes de tudo, um caminho de “comunhão com o mundo e de expressão do mundo”<sup>200</sup>.

Em dança de rua, os praticantes projetam, por meio da dança popular, contextos de humor, irreverências, tensões, raivas. Protagonizam situações nas quais se inverte a ordem vigente, gerando cenários plurais em que o ator principal passa a ser o estudante comum, empacotadores de grandes redes de supermercados, encanadores, professores, pintores,

---

<sup>198</sup> EAGLETON, Terry. Cultura em crise. In: \_\_\_\_\_. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005. p. 59.

<sup>199</sup> VIANNA, Klauss. *A dança*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 9.

<sup>200</sup> PELLEGRINI, Luís. Introdução. In: VIANNA, Klauss. *A dança*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 12.

vendedores transvertidos de artistas, com possibilidade de aproveitar momentos de glória e visibilidade social. Nessas circunstâncias, há uma redistribuição da hierarquia social em que os “famosos” e “importantes” passam a ser os excluídos.

Durante a década de 1980, a dança de rua possuía autonomia em relação a um sistema técnico específico e produtivo existente nos festivais. No entanto, com as relações entre dançarinos de rua e especialistas em dança, oportunizadas pelos festivais e intermediadas por julgamentos, avaliações, sugestões e palestras. Com essa dinâmica, os festivais foram gradativamente atraindo a atenção dos grupos de dança de rua, a princípio, não pela presença de “especialistas” e entendidos em dança de forma geral, mas por sua característica competitiva<sup>201</sup>. Somente num segundo momento é que o festival passou a fomentar, em seus frequentadores, motivações para se dançar diferentes daquelas três anteriormente citadas.

A partir da segunda metade da década de 1990, ano após ano, o Festival de Dança do Triângulo foi assumindo a função de mediador, pois através dele os grupos acreditavam que conseguiriam alçar vôo; daí a insistência dos grupos em se relacionar com a estrutura do festival. A esta altura já deve estar claro que a dança lida com códigos que demarcam “distância” entre suas diversas formas. Apesar disso tudo, no Brasil os festivais adquiriram, ao longo dos anos, o status de propiciadores de “reconhecimento oficial”. Eram os festivais que carregavam o fardo de conferir aos produtores de dança sua consagração ou seu fracasso, bem como de incitar mudanças no trabalho dos artistas ao fornecerem “dicas” do que deveria ser melhorado. Foi principalmente a busca de reconhecimento e especialização que impulsionou modificações na produção da dança no Brasil. Vale lembrar que quem dita os caminhos desse aperfeiçoamento são os “especialistas”.

Por esse viés, diversas formas de dança sofreram e ainda sofrem impactos socioformais ao se integrarem com a ordem social mais ampla presente nos festivais. As alterações de ordem formal são, basicamente, resultado da busca por uma preparação estética cada vez mais “apurada”, exigida no âmbito dos festivais. Diversos grupos se viram compelidos a promover alterações em sua prática dançante ao almejar certo acabamento, sincronia, técnica, enfim, elementos apontados como necessários para que um grupo ou companhia de dança seja aceito como bom.

Para além das modificações formais, o sentido em se praticar dança de rua também sofreu transformações significativas. Seus praticantes atribuíram aos festivais o papel de

---

<sup>201</sup> Desde os primeiros moldes da dança de rua, os dançarinos se juntavam em grupos para participar de concursos de dança em boates e danceterias locais. Ela surge acompanhada da rivalidade, da competição, imersa e coerentemente vincula à sociedade vigente.

catalisador de reconhecimento artístico que propiciasse algo antes não imaginado: sobreviver da prática da dança. Essa importância era reforçada pela própria estrutura desses eventos, frequentados por autoridades políticas da região, representantes de empresas privadas de médio e grande porte e grandes nomes em dança no Brasil. Num ambiente repleto de expectativas, surgiam muitas especulações e comentários: “tinha um papo que eu nunca entendi não, só era um papo, que, se você ganhasse o festival três vezes você se tornava profissional.”<sup>202</sup>

A noção de profissionalização criada pelos dançarinos de dança de rua estava cartesianamente vinculada à percepção puramente formal, uma vez que as sugestões, avaliações e premiações nos festivais competitivos vinham acompanhadas de justificativas e recomendações de ordem especificamente estética. Levava-se em consideração a forma, a técnica, o acabamento, a beleza, a harmonia, alijando-se, do processo de avaliação, a função social exercida pela dança. Tendo em vista que a premiação atuava como instância de consagração, no imaginário dos dançarinos de rua, o melhor acabamento estético era a meta a ser perseguida como possibilidade de realizar o tão desejado sonho de ganhar a vida dançando. Mas a realidade reservava frustrações, porque

*se você ganhasse profissional naquele festival, o resto do mundo... não está nem aí para você, entendeu? Existe todo um mercado de dança oficial aí, dos festivais, dos curadores, dos teatros, das programações. Porra! Não faz diferença nenhuma se você ganhou três vezes num festival competitivo. Entendeu?*<sup>203</sup>

Ao longo dos anos os festivais se mostraram um espaço gerador de ilusão, acompanhado de desilusão, uma vez que não atendem os anseios criados pelos artistas que os frequentam. Inúmeros festivais nacionais competitivos ruíram, um por um, gerando uma crise em tal modelo de evento voltado para a dança. Tal processo não só emperrou o principal espaço para divulgação da dança no Brasil como sufocou histórias de vida, de suor e dedicação em anos de ensaio, de esperanças depositadas na dança por inúmeros artistas.

No mesmo cenário, alguns pensadores e produtores de dança passaram a adotar o discurso de que a dança é uma arte e por isso deve ser exibida e não colocada em disputa; daí a necessidade de organização de festivais que possibilitem espaços de discussão acerca da dança, desde o ensino e a produção até a circulação e o consumo. Pautados nessa ideia, foram

---

<sup>202</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

<sup>203</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

montados festivais de dança não competitivos que, no entanto, ancoram sua estrutura e realização em parâmetros de competição camuflados sob o argumento da seleção.

A inscrição não garante direito à apresentação no evento, principalmente se estiver envolvido o pagamento de cachê, como acontece no Festival Internacional de Dança do Recife, na Bienal Internacional de Dança do Ceará, no Rumos Itaú Cultural Dança e no Panorama de Dança no Rio de Janeiro. Em todos eles os artistas e seus trabalhos são pré-avaliados por uma comissão.

A questão aqui abordada é o ambiente de festivais, competitivos ou não, que se baseiam nos mesmos procedimentos: propagam o discurso de promover espaço para circulação de trabalhos de dança, mas, por trás, fornecem uma estrutura caduca, excludente, que segrega, que não possibilita meios para fomento ou incentivo à dança. Por meio dos trabalhos de dança, é possível marcar simbolicamente as diferenças de classes e legitimá-las, sendo os festivais o lócus central nesse processo, desenvolvido em âmbito nacional, que promove consagração desigual.

#### **2.4 - Mudança na concepção do festival: exemplo de assimetria**

O processo histórico em que se assenta a história da dança brasileira demonstra que seu principal meio de divulgação são os festivais competitivos. Grande parte dos profissionais e especialistas em dança no Brasil ganhou visibilidade e reconhecimento artístico por intermédio desse diálogo com eventos em dança que primavam pela competição. Até meados da década de 1990, essa estrutura dos festivais em moldes competitivos se apresentava atraente e interessante, não só para os artistas e seus corpos dançantes, como também para parte da crítica especializada que encontrava, nesses eventos, espaço propício para mostrar e difundir suas pesquisas e perspectivas — uma espécie de mercado de ideias e produtos relativos à dança.<sup>204</sup>

Debates acerca do caráter competitivo dos festivais e suas implicações foram iniciados em 1991, especificamente no Festival de Dança do Triângulo, onde Antônio José Faro, jurado de formação clássica, defendia que “a questão da competitividade é irrelevante”, enquanto o coordenador do evento, Luís Eguinoa, advertia que “se não houver a competição pode

---

<sup>204</sup> Momento em que os eventos vinculados a instituições de ensino superior voltados à dança não eram comuns, os festivais se tornaram uma fonte de comércio do saber especializado em dança, pois neles os críticos, professores, coreógrafos e bailarinos circulavam, oferecendo cursos, palestras e *workshops*, atividades sempre remuneradas pelos organizadores desses eventos.

acontecer um esvaziamento no Festival”<sup>205</sup>. A discussão se acentuou em 1995<sup>206</sup> e, no ano seguinte, foi implementada a proposta de dar ao festival o caráter de mostra de dança, sucumbindo o modelo competitivo estabelecido pelo Encontro Nacional da Dança (ENDA)<sup>207</sup>.

A mudança no formato de diversos festivais pelo Brasil não aconteceu por acaso. Em se tratando do Festival de Dança do Triângulo, o contato com pessoas que de alguma forma passaram pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) foi de suma importância, pois foi dele que se instituíram a proposta para o evento perder o caráter competitivo e a inserção de momentos de debate, bem como “o estímulo a uma estética contemporânea como compromisso prioritário do evento”.<sup>208</sup>

Outro fator que contribuiu para a “aproximação com a elite do pensamento sobre dança no país”<sup>209</sup>, apontada por Avellar, foi a forte presença, nesse período, de textos publicados por Helena Katz em jornais de notícias, contendo reflexões e justificativas para a alteração no formato dos festivais. Na perspectiva de Katz, em 1996, o Festival de Dança do Triângulo

*desistiu da tolice do modelo competitivo e está inaugurando um outro. Nesta edição, Uberlândia não apenas sediará uma mostra de dança, como está destruindo uma das mais bobas “verdades” construídas pelos festivais, a de que apenas a disputa seduz a participar deles.*<sup>210</sup>

Neste trecho fica nítido o pensamento da crítica e pesquisadora de dança acerca do abandono do modelo competitivo. Entretanto, a reflexão apresentada não busca mostrar por que o festival competitivo se configura como uma “tolice”. Contenta-se em elogiar e engrandecer a adoção do modelo por ela mesma proposto, a mostra de dança. A autora nem sequer cogita a possibilidade de existência de ambos os modelos, limita-se a opor um ao outro, recorrendo à dualidade para justificar o modelo por ela tido como exemplar a partir de meados da década de 1990.

Ao mesmo tempo, na perspectiva dos dançadores populares, era necessário “ter palco para as pessoas aplaudir”<sup>211</sup>, mas somente isso não bastava, “porque na dança de rua um

<sup>205</sup> Jurados defendem importância da competição. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, 17 jul. 1991, p. 13. Cultura.

<sup>206</sup> Cf.: KATZ, Helena. Dança é repensada em Uberlândia e Joinville. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1995, p.2. Caderno 2.

<sup>207</sup> O Encontro Nacional da Dança (Enda) é um festival de dança realizado pelo Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo e teve sua vigésima oitava edição realizada em 2009.

<sup>208</sup> AVELLAR, Marcello Castilho. A cidade que dança. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 jul. 2002. p. 6.

<sup>209</sup> AVELLAR, Marcello Castilho, 2002, p. 6.

<sup>210</sup> KATZ, Helena. Uberlândia abre festival com inovações. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1996.

<sup>211</sup> TORRES, Maria José Moreira de Oliveira. Uberlândia, 15 abr. 2007. Entrevista.

queria ser melhor que o outro”<sup>212</sup>; mostrar o seu trabalho não significava ser o melhor. A decisão de alterar o formato dos festivais não levou em conta as peculiaridades da dança de rua. “O Brilho Negro [por exemplo] se espelhava, se inspirava nos grupos melhor do que ele pra tentar ser melhor. Nós fomos um dos melhores, porque nós sempre tivemos uma rivalidade com os outros grupos.”<sup>213</sup>

De qualquer forma, em 1996 o modelo de mostra de dança prevaleceu em Uberlândia, sendo que no ano subsequente, sob o comando da secretária Myrthes Linhares Lintz<sup>214</sup>, foi realizado o Encontro com a Dança<sup>215</sup> de 02 a 05 de julho nos teatros da cidade. O primeiro dia era direcionado aos participantes e “especialistas” do evento, e o segundo era aberto ao público. O objetivo desse formato era propiciar aos grupos, durante a manhã seguinte às apresentações, um espaço de diálogo com a crítica — denominado seminário de estudos — para que pudessem ser feitas sugestões em prol de melhorias nas criações apresentadas pelos grupos. A ideia não foi bem recebida pelos dançarinos de dança de rua da cidade, porque a concepção de dança deles era diferente da concepção dos “especialistas”. A justificativa de que os grupos que “ansiavam em ter a oportunidade de discutir de forma detalhada os seus trabalhos”<sup>216</sup> não agradou à maioria dos grupos populares de rua da cidade.

Na época, a despreocupação política da intelectualidade brasileira da dança<sup>217</sup> com os sentidos de se dançar e a defesa de uma forma específica de dança<sup>218</sup> reforçaram ainda mais a

---

<sup>212</sup> AMORIM, João Batista Alves de (Joãozinho). Uberlândia, 15 dez. 2006. Entrevista.

<sup>213</sup> AMORIM, João Batista Alves de (Joãozinho). Uberlândia, 15 dez. 2006. Entrevista.

<sup>214</sup> Myrthes Linhares Lintz assumiu o cargo de secretária de Cultura de Uberlândia com o início do governo de Virgílio Galassi (1997-2000).

<sup>215</sup> O Encontro com a Dança surgiu em 1997 como uma proposta paralela à realização do Festival de Dança do Triângulo, que passaria a ser realizado bienalmente. Três fatores contribuíram para alteração de anual para bienal. O primeiro se referia a problemas orçamentários internos da secretaria, que passou a atuar em outras frentes de manifestação cultural, dividindo os recursos que até então eram destinados à realização do festival. Outro foi a mudança do calendário escolar estabelecido por determinação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a LDB (1996), que aumentou o ano letivo de 180 para 200 dias de trabalho efetivo, eliminando o tempo reservado aos exames finais e reduzindo o período de férias escolares no mês de julho, tradicionalmente utilizado para realização dos eventos; isso gerou problemas de logística. Por último, as novas leis de cunho fiscal: a Lei n.º 12.040, de dezembro de 1995, conhecida como Lei Robin Hood, e posteriormente a Lei de Responsabilidade Fiscal, sancionada em 04 de maio de 2000 pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso e tendo como autor o engenheiro Amir Antônio Khair. Por meio desta lei, o governo federal instituiu uma fiscalização dos gastos com dinheiro público.

<sup>216</sup> Histórico do Festival de Dança do Triângulo fornecido em 2007 por Aparecida Perfeito, da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia.

<sup>217</sup> Desde 1956 até os anos 1980, apenas a Universidade Federal da Bahia (UFBA) oferecia ensino superior em dança. Foi na década de 1980 que surgiram outros cursos de graduação em dança, como na UniverCidade (Rio de Janeiro), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) e na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). No entanto, somente em 2006 é que foi implementado um programa de pós-graduação em dança no Brasil. No momento em que se iniciaram as discussões sobre a mudança no formato dos festivais, Helena Katz, por exemplo, acabara de defender sua dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. Dessa forma, o conhecimento científico em dança no Brasil é muito recente e encontra-se em período de amadurecimento, mas durante esse percurso já deixa rastros não muito interessantes em relação às danças populares urbanas.

característica de distinção social e artística por meio da prática da dança. Segundo Bourdieu, a premiação obriga a um julgamento em termos culturais, mesmo na ausência de prática ou informação para fazê-lo. O prêmio é mais frequente nos escalões mais baixos da hierarquia social, ao passo que os técnicos especializados assumem, em relação a ele, uma atitude de desdém.<sup>219</sup>

As premiações e as competições nos festivais podem transgredir a vontade dos produtores artísticos e eruditos, bem como dos especialistas, como ocorreu no Festival de Dança do Triângulo em 1995 com a dança de rua, pondo em risco a legitimidade e a consagração. Com a competição, abre-se espaço para que a manifestação do espectador influencie no julgamento, enquanto a mostra de dança elimina essa possibilidade de questionamento; ela mascara as lutas, os conflitos entre modos de percepção antagônicos e conflitantes no espaço dos festivais.

Partindo do pressuposto de que a dança não é apenas estética, é também política e legal, a alteração do modelo do festival evidencia o quão problemático é alterar uma prática sem o consentimento dos grupos envolvidos. Nesse contexto, um fato deve ser considerado:

*A dança de rua expandiu-se principalmente pelo caráter competitivo do Festival de Dança que passou a ser o “campo de batalha” entre os grupos e companhias de dança de rua da cidade, pois todos ensaiavam o ano inteiro para mostrar o trabalho final no Festival, pleiteando o primeiro lugar.<sup>220</sup>*

Ao mesmo tempo, o modelo de mostra de dança adotado não prima pela percepção estética pura; ela passa a valorizar os discursos e expressões possíveis através do corpo. Inaugura não apenas um modelo para os festivais, mas um modelo em dança que deve conter, no trabalho corporal, uma expressão pertinente e palpável de questões que envolvem o ser humano. Esse novo panorama, que começou a se desenhar em meados da década de 1990 na dança brasileira, fez com que grande parte daqueles artistas que participavam dos festivais,

---

<sup>218</sup> Cabe ressaltar que grande parte dos participantes dos festivais competitivos optou por esse modelo em contraponto à mostra de dança. Isso incluía não só a dança de rua, mas também a dança *jazz*, danças étnicas, balé clássico e sapateado, pois todas desfrutavam de métodos, regras, passos, códigos amplamente difundidos e compartilhados entre seus praticantes, tornando possível um processo avaliativo calcado em suas premissas específicas. O modelo de mostra foi ao encontro não dessas danças já presentes nos festivais, e que, diga-se de passagem, participaram e fizeram acontecer os festivais de dança no Brasil. Mas há uma recente concepção em dança que aglomera inúmeras referências estrangeiras provindas de estudos, pesquisas e experimentações realizadas há quase um século, mas que no Brasil foi identificada como dança contemporânea. Tal assunto será abordado com mais precisão mais adiante neste mesmo capítulo.

<sup>219</sup> BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos, 2003, op. cit., p. 134 e 135.

<sup>220</sup> GUARATO, Rafael, 2008, op.cit., p. 168.

simplesmente deixasse de dançar<sup>221</sup>, mas alguns se adequaram às novas exigências dos “especialistas” e prosseguiram com suas experiências em dança.

A mostra de dança, em muitos pontos contrária à competição, também congrega elementos que a definem como um instrumento de distinção, haja vista que a história da dança no Brasil, tal como concebida por seus representantes e pensadores<sup>222</sup> foi iniciada a partir do surgimento das grandes escolas e corpos de bailes dos grandiosos teatros nacionais, tendo como referências estéticas o balé clássico, a modalidade de repertório e, com um pouco menos de expressividade, a dança moderna. Essa predominância persistiu até meados da década de 1980, incluindo a dança *jazz*. Quando outras classes se inserem no modelo de competição, a mostra assume o caráter de distinção. As classes privilegiadas relegam para segundo plano o valor da competição pelo fato de tê-lo adquirido há tempo e, por terem certo acesso a ideias tidas socialmente como estéticas, não poderiam manter a competição comum a todos, pois perderiam seu valor distintivo. Aqui entra o modelo de mostra de dança.

*A busca da distinção não tem, portanto, necessidade de aparecer, nem de afirmar-se como tal, e todas as intolerâncias – ao ruído, ao contato, etc. (...) uma recusa de tudo que o que é “dar nas vistas”, “fazer farol” e “ser pretencioso”, além de se desvalorizar pela própria intenção de distinção, uma das formas mais detestadas do “vulgar”, totalmente oposto à elegância e à distinção que, segundo se diz, são naturais: elegância sem busca de elegância; distinção sem intenção de distinguir-se.*<sup>223</sup>

Para Bourdieu, o senso que leva a abandonar objetos, lugares e práticas fora da moda é sustentado “por esta espécie de fuga para frente”. Trata-se de uma busca incessante pela distinção, mas que não se apresenta como distinção. Uma das justificativas mais frequentemente utilizadas baseia-se num outro maniqueísmo, que defende a necessidade em

<sup>221</sup> A maioria dos entrevistados, sempre quando interrogados acerca do fim da característica competitiva, posicionaram-se contra, considerando tal acontecimento determinante do abandono de suas práticas corporais em dança. Os depoimentos contêm as seguintes falas sobre das mudanças sofridas pela dança de rua nos festivais: “esqueceram suas origens de rua mesmo e começaram a querer dançar na ponta dos pés e pular para cima e abrir as pernas, coisa de academia que eu não sei nem o nome” (SILVA, Samuel da. Uberlândia, 16 mai. 2006. Entrevista.); “surgiu grupo de dança de rua a troco de nada” (NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.); “Porque até então, nossa dança de rua era um pouco atrasada.” (ROCHA, Wesley da. Uberlândia, 12 nov. 2006. Entrevista.); “Aí o pessoal desanimou né! Porque eles queriam dança pra poder ganhar um primeiro lugar, levar um troféu pra casa. Aí num teve mais premiação da dança de rua, aí agora você vê hoje só uns gato pingado, assim de grupo di dança.” (SANTOS, Carlo Aparecido dos. Uberlândia, 25 mai. 2006. Entrevista).

<sup>222</sup> BERTONI, Iris Gomes. *A dança e a evolução: o ballet e seu contexto teórico*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992; CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999; CARVALHO, Edméa A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962; ELLMERICH, Luís. *História da dança*. São Paulo: Ricordi, 1964; FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986; \_\_\_\_\_ . *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - Fundacen, 1988; PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte/São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

<sup>223</sup> BOURDIEU, Pierre, 2007, op. cit., p. 233.

distinguir os festivais profissionais dos de escolas de dança, acompanhada de uma proposta de transformar os festivais em núcleos de irrigação educacional para o ensino da dança e reflexões sobre ela. Segundo Katz, “o que é preciso enfrentar é a necessidade de configurar um nicho só seu, distinto daquele dos festivais de dança profissional, com regras próprias e melhor ajustadas a um perfil educacional.”<sup>224</sup>

A proposta de Helena seria bem mais interessante se a ela estivessem articulados os grupos populares e não somente os segmentos apontados como mais profissionais da dança. A autora visa o pensar a dança, mas não consegue captar sua prática cotidiana e sua significação social. Katz critica os festivais que possuem grande presença das escolas de dança, que cobram taxa de inscrição e rotulam essas instituições e esses eventos como comerciais. Mas a questão é: Qual o problema em lucrar com inscrição no festival, com figurinos, produção musical ou recebimento de cachê? Afinal, são formas de comercialização de produtos e serviços diretamente vinculados ao fazer dança.

Em outra oportunidade<sup>225</sup>, Katz reforça seu argumento, associando novamente os festivais competitivos a eventos de escolas de dança que, para ela, possuem caráter estritamente comercial. A autora não menciona em nenhum momento a participação de dançarinos populares não vinculados a escolas de dança, como se eles inexistissem. Ao mesmo tempo, não leva em conta os fatores políticos e econômicos que movem as escolas e seus profissionais a manter tal prática. Katz salienta que os festivais devem assumir a responsabilidade educacional da dança no Brasil e até elogia a competição, mas com a ressalva: “o que conta é a necessidade de promover a competição com objetivos educacionais.”<sup>226</sup>. Mas a quais objetivos educacionais a autora se refere? Esses ela não menciona, sugerindo que todas as redes de significados, forjadas no dia-a-dia entre os dançarinos e bailarinos que participam dos festivais competitivos, não são educacionais.

De forma implícita, a educação a que se refere Katz é a educação formal, o estudo letrado da dança, não apenas o corporal. Mas a autora esquece que grande parte das pessoas que participa de eventos competitivos pertence a uma faixa etária que varia entre doze e vinte

---

<sup>224</sup> KATZ, Helena. As diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 ago. 2006.

<sup>225</sup> KATZ, Helena. Festivais ousam e inspiram em Minas e no Sul. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1999.

<sup>226</sup> KATZ, Helena. As diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 ago. 2006.

anos. São jovens que têm outras preocupações, outras necessidades e expectativas com o uso da dança, que são, em grande medida, supridas pelos festivais competitivos.<sup>227</sup>

Não se trata de uma defesa dos festivais de modelo competitivo, mas de compreender que eles fazem sentido para determinados profissionais e alunos que os frequentam. Também não se trata de simplesmente atacar os festivais competitivos e seu funcionamento, mas de perceber que mostra e competição não são antagônicas, já que elas lidam com públicos que possuem expectativas e anseios diferentes, mas não necessariamente opostos; perceber que, enquanto as discussões e reflexões acadêmicas em dança ganharam expressividade e representatividade, a dança de rua “sofreu um baque muito grande no ano de 96, onde passa a ser uma mostra de dança”<sup>228</sup>, como lamenta um de seus praticantes.

Para compreender a adoção do modelo de mostra é necessário observar o presente como força motriz de toda pesquisa, pois é dele que retiramos nossos objetos e questões e nele reconhecemos a existência de um lugar em que o fenômeno estudado se produz. Michel de Certeau, ao dissertar acerca da “operação historiográfica”, faz referência ao “lugar social”, salientando a interferência das particularidades do lugar de onde se fala, pois é ele que vincula ideias e contextos.<sup>229</sup> Nesse sentido, toda pesquisa é produzida em um lugar social, circunscrito por determinações econômicas, culturais, políticas, seja o lugar da academia, das salas de aula, do escritório ou outro. O lugar social estabelece limitações e privilégios é em função dele que se instituem os métodos.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Durante a realização dos festivais competitivos funciona uma imensa rede de comércio de artigos relacionados à dança, como camisetas, joias, sapatilhas, meias, calças, blusas, agasalhos, livros. É divulgada uma ampla programação de festas, conhecidas por “baladas”, às quais geralmente os participantes dos festivais têm acesso livre, sem cobrança de ingresso. Elas proporcionam momentos extra-dança, de encontro, diálogos, sociabilidades, necessários para o desenvolvimento do ser humano em sociedade. São situações que evidenciam não a dança pela dança, mas como, por meio da dança, os sujeitos constroem e negociam significados e se relacionam socialmente.

<sup>228</sup> PEREIRA, Luciano Domingos (Bijú). Uberlândia, 26 out. 2006. Entrevista.

<sup>229</sup> O pesquisador francês dividiu a operação historiográfica em três etapas: lugar social, práticas científicas e escrita. Para maior aprofundamento nas reflexões, consultar: CERTEAU, Michel de. *A operação historiográfica*. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 65-122.

<sup>230</sup> A título de exemplo, o conceito adotado por essas pesquisadoras para se referirem ao processo de percepção e incorporação de novos elementos no corpo é o de “contaminação”. Segundo Greiner, a noção de contaminação apresenta-se como substituto da influência, a partir do entendimento de que a relação entre corpo e ambiente como movimentos de mão dupla. Cf.: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008. p. 113.

Britto é mais elucidativa; fala em transformações no corpo ao longo do tempo via informações de caráter “contaminatório”. Aplica esse conceito contra o de influência que, para a autora, carrega o sentido de “transferência de característica”. Ver em: BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008. p. 30.

A adoção do termo “contaminação” como viável é um exemplo nítido da interferência do lugar de onde se fala, da interferência provinda das ciências biológicas. Como pretendo falar de pessoas “comuns” e para elas, não só para o meio acadêmico, não creio que seja cabível o termo contaminação, por carregar tom pejorativo. Uma pessoa que é contaminada está vinculada a enfermidade. Prefiro utilizar a noção de referências, pois, mesmo transformadas, permitem perceber certos padrões, matrizes, seja de movimentos ou de teorias, e de onde

Dessa forma, o procedimento analítico dos especialistas em dança, que estavam em processo de construção de seus métodos, não comporta simplesmente o que foi por eles elaborado, mesmo porque eles lidam com uma porção de referenciais disponíveis no lugar de produção, alguns permissivos e outros proibitivos. Levar a sério o lugar é a condição primeira para que os enunciados feitos a partir de um estudo não sejam contaminados por uma visão utópica ou legendária, uma vez que, “sem lugar não há história”<sup>231</sup>. Grosso modo, o academicismo cientificiza relações humanas fictícias, pois trata a cultura, o sujeito, a partir de um lugar deslocado da realidade cotidiana e, portanto, descontextualizado. Ultrapassando as fronteiras da academia, o lugar é o limite de encontros, um território social que determina como e a quem se fala. Daí a importância de compreender não só o que se fala, mas quem fala e para quem fala.<sup>232</sup>

A então curadora do Festival de Dança do Triângulo, Helena Katz, encontrava-se imersa no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde já havia dado início aos estudos sobre a dança e sua complexidade, ancorados em pressupostos teóricos e metodológicos de disciplinas como biologia e química. Utilizando-se do discurso acadêmico, a autora justifica a predominância e legitimação artística e cultural de produções de arte que estabelecem uma relação de distinção com as formas que se prendem ao gosto “vulgar”. Apostando numa pretensa superioridade estética, os produtores e “especialistas” que se posicionam num campo onde supostamente se produz arte mais “elevada” reivindicam o controle exclusivo das formas. Presos a interesses específicos que não os de adentrar em terrenos conflituosos, onde se travam batalhas mais “populares”, muitos se mostram alheios às funções sociais que desempenham.<sup>233</sup> Alegam neutralidade, mas mantêm o elogio às formas de detentoras de mais interessantes possibilidades estilísticas, insinuando haver falta delas em outras danças.

A mudança na concepção do festival não levou em consideração as múltiplas formas de dança e seus significados ordinários, os costumes e espaços frequentados pelos dançarinos, a tradição, o ambiente familiar e o aprendizado escolar — fatores determinantes na formação de sujeitos sociais com diferentes interesses e conflitos, para os quais o modelo “evolutivo”

---

provieram. Já a noção de influência se refere à dependência entre acontecimentos. Somente é descartável quando vinculamos o conceito de influência com a noção de reflexo, que qualifica o lado passivo da relação. Trata-se de uma opção do pesquisador, tendo em vista que o conceito de contaminação de Greiner e Britto se assemelha muito às noções de influência, referência e interferência, que serão utilizadas no decorrer de minha investigação.

<sup>231</sup> CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 77.

<sup>232</sup> CERTEAU, Michel de, 2005, op. cit., p. 224.

<sup>233</sup> BOURDIEU, Pierre. A dinâmica dos campos. In: \_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. (Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira). São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 218.

proposto por Britto, Katz e Greiner não fazem o mínimo sentido. Considerando esses aspectos, convenço-me que é preciso lidar com a pesquisa tendo como foco o sujeito e seu corpo em suas especificidades. Realizar a construção dos fatos históricos pressupõe um diálogo com o vivido. Compreender é entender as vivências do outro, pois a cultura é flexível e marcadamente humana, apesar de ser silenciosamente explorada como um mercado rígido e pré-configurado. A preservação e transformação são movidas por razões culturais, mas também por interesses econômicos e políticos. É preciso averiguar o que significa manter as tradições ou participar da modernidade pelo olhar dos setores populares.<sup>234</sup>

De todo modo, independentemente do modelo, foi por meio do Festival de Dança do Triângulo que “grupos, artistas e até mesmo parte do público local foram expostos a experiências, idéias e debates que usualmente só a massa crítica pensante no mercado de uma metrópole seria capaz de fornecer.”<sup>235</sup> Durante a realização de festivais com perfil de mostra não competitiva, os participantes recebiam dicas e sugestões de aperfeiçoamento, enfim, estabelecia-se uma relação de diálogo entre produtores que exibem seus trabalhos e críticos de dança. Já em festivais competitivos, o parecer dos críticos, que assumiam então o papel de jurados, era emitido por meio de notas que eram somadas para se chegar ao vencedor, isso em todas as modalidades e estilos. O fornecimento de sugestões vinha acompanhado das avaliações.

Contudo, nenhuma forma de dominação detém amplos e irrestritos poderes de ditar os rumos de uma nação, grupo ou sociedade. Como nos alerta Adalberto Paranhos, sob inspiração foucaultiana das microformas de poder, a rigor o poder não existe, o que existe são relações sociais que exprimem relações de poder.<sup>236</sup> Assim, o poder é mais complexo do que usualmente pensamos, não é algo que você tem ou não tem; é construído socialmente. Não existe um poder pleno, absoluto, bem como nenhum poder é incontestável. Ele não deve ser

*encarado exclusivamente como algo que atua sobre nós, como se nos limitássemos a ser objeto de sua ação. Ele também é exercido por nós, o que nos coloca simultaneamente na condição de sujeitos e objeto do exercício do poder. (...) Todos, conscientes ou inconscientemente, somos fatores de poder na sociedade.*<sup>237</sup>

<sup>234</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. A encenação do popular. In: \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 240.

<sup>235</sup> AVELLAR, Marcello Castilho. A cidade que dança. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 jul. 2002, p. 6.

<sup>236</sup> PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (Org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 15 ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 56 e 57.

<sup>237</sup> Idem, *ibidem*, p. 56.

Para Paranhos, todos detêm poder e o exercem mesmo que em proporções desiguais. Em suma, somos simultaneamente objetos e sujeitos do poder, e isso nos abre a perspectiva de percebermos o poder como uma realidade dialética, que se estabelece nas relações sociais. No geral, as pessoas despossuídas economicamente são tidas como destituídas de poder. Afastando-nos dessa generalização, devemos investigar as resistências como maneiras de exercer poder, atentando para as danças que não se adequaram às regras de conduta, expressões dançantes que vivem à margem do meio oficial, que não fazem parte do tronco central da dança, bem como aquelas que conseguem se adaptar aos modelos e exigências propostas pelos dominantes. Começemos pela dança contemporânea...

## 2.5 - Reconhecimento dos especialistas

Diante das alterações nas formas e nos significados em se praticar dança de rua, efetuadas no ambiente dos festivais, os praticantes dessa forma de dança caracteristicamente urbana que pretendiam continuar suas atividades corporais e humanas por meio da dança encontraram duas válvulas de escape para o novo cenário. De um lado, aceitar as propostas e interlocuções com a crítica especializada; de outro, partir para uma busca firme às “raízes”<sup>238</sup> da dança de rua como forma de enfrentar as inovações inculcadas pelos festivais.

Em se tratando da primeira saída encontrada, os dançarinos, coreógrafos e diretores, por intermédio de diálogos com os especialistas, desenvolveram uma forma de dança que se utiliza da estética de rua mas que não se configura como a dança de rua até então praticada. Falamos de reelaborações formais que possibilitaram novas formas de expressão de situações e temas que dizem respeito ao ser humano.

O destaque dado ao papel da crítica especializada nesse processo também foi percebida por Daniela Reis que, ao investigar o significado de “brasilidade” nos trabalhos do Grupo Corpo, notou o modo como a crítica especializada recebeu e interpretou a obra “21”, atribuindo-lhe características que nem sequer o coreógrafo do grupo, Rodrigo Pederneiras, havia percebido, mas após o reconhecimento dos especialistas em dança, ele adotou o discurso da crítica como saída viável.<sup>239</sup>

Merece ênfase o fato que as leituras feitas pela crítica especializada em dança, mesmo não condizendo com a proposta do grupo, suas perspectivas, são adotadas pelos artistas como

<sup>238</sup> Esse aspecto será abordado no capítulo seguinte.

<sup>239</sup> REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica 21*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2005.

meio de obtenção do reconhecimento oficial e legitimado. Essa legitimação da cena artística da dança no Brasil se deu historicamente via jornais de circulação nacional, que colaboraram para o estabelecimento e repercussão desse reconhecimento público e de fatos marcantes no cenário da dança brasileira. Simultaneamente, a atribuição de legitimidade à ação corporal pela escrita reproduziu a dominação do escrito sobre o corpo.<sup>240</sup>

No entanto, para que a lei seja escrita sobre os corpos, há a necessidade de aparelhos que irão mediar essa relação. Neste estudo podem ser citados os críticos de arte, a academia, os jornais e festivais como instrumentos que gravam a lei sobre a cultura popular. O corpo em dança se torna uma “cópia” da norma vigente, tendo em vista que a lei tem a função de “conformar um corpo àquilo que lhe define um discurso social, tal é o movimento.”<sup>241</sup> Os instrumentos se distinguem conforme sua ação: eles podem cortar, tirar, extrair, arrancar, ou podem colocar, inserir, reunir, colar. Têm como meta a correção de défices e excessos em dança apontados pelos críticos.

A imposição não é feita de forma violenta nem acontece mediante o conformismo de quem a recebe. Sua força se concentra no poder de persuasão, na credibilidade do discurso. Com autoridade a eles conferida por sua intelectualidade e pelo lugar social garantido pela hierarquia dos festivais, os especialistas em dança assumem o papel de detentores da razão em dança. Disseminam termos, conceitos, técnicas, meios de produção e circulação, enfim, conhecimentos específicos à arte de se fazer dança profissionalmente que vão muito além das práticas cotidianas dos dançarinos populares de rua.

Em busca do reconhecimento como artista e da satisfação de desejos vinculados à prática da dança, alguns grupos e dançarinos populares de rua passaram a dialogar com outras referências e significados em se dançar, distintos daqueles que até então orientavam a dança de rua, como é o caso de Vanilton Lakka, Cláudio Henrique Eurípedes de Oliveira, Wagner Schwartz e a Cia de Dança Balé de Rua. A partir do contato com a crítica especializada, com exceção de Wagner, todos os demais buscaram alternativas para não abdicar de suas experiências estéticas, ou seja, mesmo aderindo às novas referências apresentadas pelos críticos, os artistas descobriram formas de inovar sem ter que desvincular-se totalmente daquela rede de significados que envolvia a prática da dança de rua coletiva.

---

<sup>240</sup> De acordo com o historiador Michel de Certeau, nas sociedades ocidentais, desde antes da modernidade se prima pela valorização do escrito, pois a lei, o direito, sempre se fez e atuou sobre o corpo. O direito se apodera do corpo para torná-lo seu texto, pois “não há direito que não se escreva sobre corpos, ele domina o corpo”. Cf.: CERTEAU, Michel de, 1998, op. cit., p. 231.

<sup>241</sup> CERTEAU, Michel de, 1998, op. cit., p. 237.

## 2.6 - O que é dança contemporânea?

Esclareço de antemão que não possuo uma definição objetiva que consiga satisfazer às exigências classificatórias e nem pretendo descrever a dinâmica de artistas e escolas que historicamente propuseram a contemporaneidade em dança. Proponho somente abordar a dança contemporânea, suas características e desdobramentos, incluindo as múltiplas possibilidades de uso de métodos e procedimentos comuns a outros estilos e modalidades de dança, considerando que não há uma formação estética e/ou técnica específica que a identifique. Os produtores podem valer-se de improvisação, contato-improvisação, método *Laban*, balé clássico, técnica de *release*, *body mind centering* (BMC), dança moderna e dança de rua.

Todos esses elementos permitem outro tipo de organização e preparação do corpo para expressar questões encontradas e vivenciadas em sociedade. Por eles continuamente alimentada, a dança contemporânea não é um produto acabado, mas sim uma prática em processo. Ela prima pela utilização de diversas técnicas, teorias e estéticas corporais e não pela determinação de características estéticas que a identifiquem. O problema aqui é estabelecer uma definição para a dança contemporânea, já que ela se preocupa com o “como” não com o “que” se faz.

Essa perspectiva contemporânea promove no Brasil o surgimento de inúmeros artistas e companhias que passam a lidar cada vez mais com formas distintas em seus processos de criação, o que gera um produto final totalmente novo e autônomo em relação às estéticas utilizadas no processo. Ela rompe com os parâmetros empregados para definir dança historicamente construídos no Ocidente.

Raymond Williams aborda esse tema, oferecendo argumentos interessantes para o estudo da dança. Ele parte do pressuposto de que “a aquisição da linguagem, em sentido amplo, encontra-se dentro da transição complexa do biológico para o social.”<sup>242</sup> A dança, entendida como linguagem corporal, lida com uma matéria-prima, o corpo, que o autor inclui no que chama de “recursos físicos inatos”. Equivale a dizer que o instrumento de trabalho da dança, assim como o da música, é inerente aos seres humanos. O que confere ao corpo o reconhecimento como dança é uma transformação operada no meio social, que influi no desenvolvimento cultural desses recursos.

---

<sup>242</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, p. 89.

O corpo em dança é aquele que alcançou certo grau de especialização dos recursos físicos inatos. Nesse sentido, Williams reconhece que “em sociedades complexas, há uma irregularidade significativa e muitas vezes decisiva, à medida que os sistemas que treinam esses recursos inatos e constitucionais se tornam mais profissionais e mais perfeitos.”<sup>243</sup> Isso faz com que a cultura lide cada vez mais com técnicas especializadas, tornando a distância social maior, gerando várias distinções entre participantes e espectadores de diversas artes. Esse treinamento, não disponível a todos, permite que, ao observarmos uma dança, possamos ver o desenvolvimento físico comum, pois temos acesso e vínculo a tais recursos inatos; sabemos o que é difícil e o que não é.<sup>244</sup>

Concordo que a percepção de Williams é altamente válida, mas não suficiente quando tratamos de dança contemporânea, porque ela faz acréscimos e exige, dos recursos físicos inatos, outra forma de especialização, a teórica. A forte presença de pessoas vinculadas à academia no meio da dança contemporânea gerou um movimento que vai contra essa noção de dança como especialização dos recursos corporais. Para além da distinção social já presente historicamente em dança, marcada pela desigualdade no acesso ao treinamento do corpo para essa prática, a especialização teórica aparece como outro elemento de diferenciação e é justificada pela máxima de que o corpo em dança não deve ser desprovido de pensar. Ao abordar esse aspecto, Airton Tomazzoni argumenta:

*O pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. Isso não implica uma cerebralização fria, no caminho de uma dança conceitual, nem na biologização vazia da dança. Tal princípio não exige a qualidade técnica, nem o sabor e o prazer de dançar. Ele ressalta a complexidade que precisa ser compreendida. (...) Num mundo de tantas conquistas e descobertas sobre nós, seres humanos, seria no mínimo redutor ficar tratando a dança como apenas uma repetição mecânica de passos bem executados.*<sup>245</sup>

A dança contemporânea se ancora num discurso que visa o conjunto do prazer, técnica e pensamento sobre o corpo que dança. Em seu campo de atuação, encontramos um corpo que lida constantemente não com uma, mas com diversas técnicas. De acordo com Mônica Dantas, nela o dançarino não se restringe em codificar uma técnica que servirá de base coreográfica; o que se foca é uma disponibilidade corporal capaz de colaborar nos processos

<sup>243</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, p. 89.

<sup>244</sup> WILLIAMS, Raymond, 1992, p. 92.

<sup>245</sup> TOMAZZONI, Airton. *Esta tal de dança contemporânea*. Disponível em: <<http://idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 20 abr. 2008.

de criação e interpretação coreográfica. Basicamente, a técnica em dança contemporânea se traduz pela atitude de “se colocar presente artisticamente.”<sup>246</sup>

Esse insurgente campo da dança ganhou força na década de 1990 no Brasil. Foi com essa nova compreensão de dança que os dançarinos populares de rua tiveram que lidar. O ambiente dos festivais foi o local de encontros entre os especialistas em dança que, em meados de 1990, começaram a compartilhar e difundir essa nova proposta entre aqueles cujo aprendizado em dança ocorreu com base na experiência cotidiana. No entanto, o diálogo e reconhecimento artístico não se deram pacificamente; envolveram transformações estéticas e simbólicas profundas.

Em meados de 1996, a dança de rua em Uberlândia estava diante de um cenário nada tranquilo. Por um lado, a estrutura em que se assentava o Festival de Dança do Triângulo iniciara sua ruína e, por outro, os locais em que os dançarinos de rua se encontravam semanalmente foram sendo fechados, um por um. Inseridos nesse contexto, artistas e grupos de dança de rua encontraram, no diálogo com a crítica especializada, um meio de dar continuidade aos seus trabalhos. Destacaram-se nesse processo a Cia. de Dança Balé de Rua e o Grupo Werther Pesquisa de Dança.

Dialogando com a dança contemporânea, a dança de rua alterou sua movimentação nos ambientes que agregavam seus praticantes e que asseguravam sua coesão. Com a mudança no formato do festival, grupos que tiveram concepções modificadas recuaram e deram lugar a grupos que se dedicaram ao jogo da cena artística da dança no país. Atuando com suas táticas<sup>247</sup>, jogando no lugar do outro, nos festivais, num terreno que lhes era imposto, os populares criaram momentos de intervenção que transformam em situação favorável. Perceber as alterações realizadas nas produções dos dançarinos de dança de rua, após seu contato com os festivais e com a crítica, é relevante, mas não fornece meios para compreender o significado dos acontecimentos para os homens que os viveram.

## **2.7 - Cia. de Dança Balé de Rua: “entrando na contemporaneidade”**

Atualmente a Cia. de Dança Balé de Rua, com sede em Uberlândia<sup>248</sup>, se desdobra entre ensaios, algumas apresentações no Brasil e uma imensa programação de espetáculos no exterior, com destaque para a Europa. Para conquistar visibilidade internacional no cenário

<sup>246</sup> DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Revista Movimento*. Porto Alegre: EDUFRGS, v. 11, n. 2, maio/ago. 2005, p. 46.

<sup>247</sup> CERTEAU, Michel de, 1998, op. cit., p. 100.

<sup>248</sup> A sede do Balé de Rua se encontra na Avenida João Pinheiro, esquina com a Rua Curitiba, na cidade de Uberlândia.

artístico da dança, a companhia e seus membros passaram por um amplo e complexo processo de alterações no modo de produzir a dança.

Dando início às suas atividades em 1992, o Balé de Rua surgiu como um grupo característico de dança de rua, lidando com referenciais musicais e corporais de origem norte-americana, mas de forma singular, a exemplo dos demais grupos. Este é um fator que sempre esteve presente nos grupos de dança de rua até meados da década de 1990: a produção híbrida de corpos que não passaram por escolas de dança, mas que criaram sua forma peculiar de dançar, calcada em processos contínuos de mediação e apropriação de maneira compartilhada, sendo que: “originalidade é uma coisa que estava sempre na cabeça dos caras. Originalidade e inovação.”<sup>249</sup>

Essa predisposição corporal presente nos grupos de dança de rua, mas principalmente no Balé de Rua, encontrou, nos festivais de dança, inúmeras outras possibilidades de saciar a sede pela inovação e diferenciação no modo de produzir, porque

*ali os meninos também puderam pela primeira vez assistir espetáculos de dança que eles nem imaginaram que existia. Nunca tinham visto um balé clássico ao vivo, eles tinham idéia que se tem de uma bailarina, que aquela que vem na caixinha de música na ponta e fazendo aquelas coisinhas. Mas eles não sabiam o que era dança moderna, dança contemporânea, ninguém sabia. (...) Então essa vivência de festivais foi abrindo a cabeça dos meninos envolvendo olhar deles, para outros tipos de música, para outro tipo de dança, para outras coisas. Então... estava dentro dessa proposta nossa de buscar inovação. Então isso, muito gradativamente, a gente foi incorporando.*<sup>250</sup>

Lidando com críticos e especialistas em dança, a Cia. de Dança Balé de Rua foi gradativamente distanciando-se do formato em que a dança de rua no Brasil passou a se enquadrar. Refiro-me àquele modelo apresentado, reconhecido e legitimado no âmbito dos festivais e representado pelo grupo Dança de Rua do Brasil. Diante da formatação, cada vez mais forte, da dança de rua no cenário nacional, o Balé de Rua encontrou, na interlocução artística, subsídios para alterar sua estética em dança como meio de continuar presente na cena brasileira. Tal movimento pode ser percebido nos últimos trabalhos da companhia apresentados em festivais competitivos. Em “Homenagem ao corpo” (1997) o grupo baseia-se no espetáculo “Missa do orfanato”, do Grupo Corpo, para falar do corpo. Na segunda parte da coreografia, os intérpretes aparecem em cena somente com uma sunga “fio dental”, saltando e

<sup>249</sup> FREITAS, Vanilto Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

<sup>250</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.

dançando — ingrediente altamente inovador e chocante para o ambiente machista da dança de rua.



Ilustração 5: Cia. de Dança Balé de Rua, apresentando a coreografia “Favela” em 1998. Créditos: Edson Clóvis.

“Favela” (1998) é um espetáculo ambiciosamente produzido pela companhia com duração de quase uma hora. O grupo procura explorar mais os recursos cênicos disponíveis no espaço do palco italiano<sup>251</sup> para falar das mazelas da população residente em espaços periféricos. Em 1999 o Balé de Rua adotou de vez o modelo de espetáculo com duração mínima de trinta minutos como formato para suas criações. Assim, andou “na contramão” e continuou “seguindo a nossa trajetória e a nossa proposta, partindo da nossa realidade local aqui, da nossa identidade”<sup>252</sup>, não se rendendo aos modismos da dança de rua introduzidos por outros grupos mineiros nem à busca desenfreada e cega aos referenciais norte-americanos como saída para a prática da dança de rua.

*Então acaba que o Balé de Rua não só cria um ritmo de dançar, com essa referência de movimento, mas criou um jeito também de se movimentar de maneira que conseguia distribuir bem, com um bom trabalho que tem referência de dança de rua e que chega a ter 30, 40 até 50 minutos entendeu? Então tem essa preocupação.*<sup>253</sup>

<sup>251</sup> Aliás, esta é uma das principais características da Cia. de Dança Balé de Rua: conseguir “arrancar” o máximo de efeitos produzidos pela iluminação, cenário, figurino, objetos cênicos no interior do palco de modelo italiano.

<sup>252</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.

<sup>253</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

Astuciosamente, o Balé de Rua conseguiu criar um modo de dança que satisfizes os olhos dos “entendidos” em dança no Brasil. Como respostas às mudanças nos modos de criação, aparecem artigos em jornais, escritos pela crítica especializada, que divulgaram o trabalho da companhia. São demonstrações públicas de que a companhia oriunda da dança de rua estabeleceu bases de diálogo com os especialistas e foi por eles ser reconhecida. Na visão de Dulce Aquino, “o Balé de Rua, com espetáculos cada vez mais refinados, mais bem elaborados, tem contribuído para nortear novos rumos da dança de rua. (...) configura uma dança tão sofisticada e complexa quanto as formas mais eruditas de dança.”<sup>254</sup>

A percepção dos diretores da Cia. de Dança Balé de Rua de que certas modificações trariam o tão esperado reconhecimento é que a fez ser o que é hoje. Não se trata somente de “uma dança tão sofisticada e complexa quanto às formas mais eruditas de dança” como afirmou Dulce Aquino, mas antes, da “astúcia” dos populares em criar algo que pudesse ser visto pelos especialistas, como revela Daniela Reis em análises referentes à temática da brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo. Ao investigar bibliografias e depoimentos, a pesquisadora não encontrou nenhum projeto de “dança brasileira” no Grupo Corpo. Referência a esse aspecto foi feita pela crítica especializada, que classificou o uso do quadril, baixo corporal, molejo e ginga como “brasilidade na dança acadêmica”.<sup>255</sup>

Foram os críticos que atribuíram ao Grupo Corpo o estereótipo de dança brasileira, mas somente num segundo momento de sua trajetória é que o grupo adotou a brasilidade como temática. Segundo Reis, “o que percebemos é que o discurso do coreógrafo é reelaborado a partir do diálogo e apropriação de interpretações do processo de recepção da sua obra, em específico a crítica jornalística e bibliográfica.”<sup>256</sup> Nesse sentido, o reconhecimento, a criação e a circulação de produções artísticas em dança no Brasil passam por relações sociais de poder. O Balé de Rua também se lançou nesse complexo jogo de estratégias e táticas para adentrar no cenário da dança.

A partir dos novos significados gerados nas participações em festivais pelos praticantes de dança de rua, com destaque para o sonho da profissionalização, o caminho escolhido pelo Balé de Rua para alcançar seus objetivos foi estabelecer vínculos com as noções de criação, processo de composição coreográfica e estética, compartilhadas pela crítica especializada em dança contemporânea<sup>257</sup>. A questão é compreender que o Balé de Rua não

---

<sup>254</sup> AQUINO, Dulce. Uberlândia produz a melhor dança de rua. *Correio*, Uberlândia, 21 jul. 1998, p. 6. Revista.

<sup>255</sup> REIS, Daniela de Souza, 2005, op. cit., p. 93, 94 e 95.

<sup>256</sup> REIS, Daniela de Souza, 2005, op. cit., p. 95.

<sup>257</sup> O destaque obtido a partir das transformações em sua forma de dançar pode ser conferido em imensa gama de artigos em jornais escritos, que tomam como referência a Cia de Dança Balé de Rua, como: AQUINO, Dulce.

realiza suas modificações apenas por contato com os especialistas, pois eles não incorporaram qualquer coisa; é o sujeito seleciona o que vai copiar.

Como já assinalado pelo antropólogo Marcel Mauss, apesar do recurso à imitação como algo que se faz presente nas práticas corporais, “em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de educação dominam. A noção de educação podia sobrepor-se à noção de imitação.”<sup>258</sup> A repetição é importante, mas há uma educação para repetição e a mesma não fica imune aos usos dos sujeitos, pois se trata de uma ação social: o indivíduo seleciona segundo interesses que lhes são próprios.

Esse movimento começou a ser operado em 1997 e “depois que dá certo com Homenagem do Corpo, o Balé de Rua começa a pressionar na direção dessa brasilidade.”<sup>259</sup> Já em fins da década de 1990, o grupo uberlandense percebeu que a máxima “sabendo misturar, a dança só tem a ganhar”<sup>260</sup> era o caminho para o reconhecimento da dança de rua como arte. Todavia, o percurso adotado pelo Balé de Rua possui fortes referenciais em grupos e companhias que trabalham com a temática da brasilidade e com a ampla utilização dos recursos cênicos de um palco “caixa preta”<sup>261</sup>.

Foi por meio da interlocução e utilização sonora e gestual da brasilidade que o grupo “alçou voo”, recorrendo incessantemente às manifestações populares brasileiras como congado, folia de reis, samba e capoeira. Segundo Narduchi, diretor da companhia, “a gente buscou hoje fazer uma dança de rua brasileira. Então nós partimos da nossa pesquisa, hoje é todinha em cima da cultura popular brasileira e cada vez a gente vai descobrindo uma riqueza tão grande que é inesgotável.”<sup>262</sup> Contudo, a eleição de tais procedimentos não se deu somente pela referência ao Grupo Corpo, nem mesmo pela “grande” e “inesgotável riqueza” dessas manifestações.

Em um artigo apresentado e publicado pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, a pesquisadora Lilian Freitas Vilela ressalta que a definição

Uberlândia produz a melhor dança de rua. *Correio*, Uberlândia, 21 jul. 1998, Revista, p. 6; GUERRA, Sabrina. A dança de Uberlândia em Paris. *Correio*, Uberlândia, 13 jan. 2004, Revista, p. C-6; KATZ, Helena. Grupo mineiro prepara-se para a Bienal de Lyon. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 2002, Cadernos Dança, p. 1; KLARISSA, Ana. Dança da solidariedade. *Correio*, Uberlândia, 28 dez. 2000, Revista, p. C-1; NAVES, Janaína. Balé de Rua brilha na Europa. *Correio*, Uberlândia, 23 set. 2002, Revista, p. B-3. Também em jornais internacionais como Le Monde e The New York Times.

<sup>258</sup> MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. (Trad. Mauro W. B. de Almeida). São Paulo: Edusp, 1974. p. 215.

<sup>259</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

<sup>260</sup> KATZ, Helena. Sabendo misturar, a dança só tem a ganhar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 2007. Artes cênicas/balanço.

<sup>261</sup> Entre diversas referências em dança com as quais o Balé de Rua lida, destacamos o Grupo Corpo, La La La Human Steps, Win Wanderkeybus, Cirque du Soleil e GuettOriginal.

<sup>262</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 de jan. 2007. Entrevista.

identitária não é imune à leitura e interpretação do outro. Definimos historicamente nossa identidade em contraposição ao outro; é a partir dele que me diferencio. Assim, “o modo como a cultura brasileira é percebida no ‘estrangeiro’ afeta decisivamente a autodefinição dos brasileiros, pois somos construídos pelo olhar do outro.”<sup>263</sup> Essa constatação se faz significativa ao se perceber o sentido exótico atribuído à cultura brasileira no exterior. O Balé de Rua não está imune a essas leituras; ele dialoga e se utiliza delas para seu reconhecimento artístico e circulação de espetáculos em dança.



Ilustração 6: Cia. de Dança Balé de Rua em apresentação da coreografia: “O corpo negro na dança” em 2008. Créditos: Manoel Serafim.

A mesma saída mercadológica para a dança também foi utilizada pelo Grupo Corpo na década de 1990. “A marca ‘made in brazil’ no mercado cultural passa a ser, em grande medida, um produto valorizado e vendável.”<sup>264</sup> Com o neoliberalismo, a globalização, a legislação de renúncia fiscal no governo Sarney, o conceito de brasilidade ficou imbricado a relações entre patrocínio, produção, recepção e viabilidade que, por meio do estereótipo do

<sup>263</sup> VILELA, Lilian Freitas. Dança brasileira, que nem essa. Que nem qual? In: ABRACE, 2007. *Anais da Abrace- Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas*, 2007, p. 2.

<sup>264</sup> REIS, Daniela de Sousa, 2005, op. cit., p. 97.

ser brasileiro, promoveram uma resposta do público aos estímulos produzidos nos artistas, não se limitando à técnica ou estética, mas à identidade social.<sup>265</sup>

Compreender esse processo de astúcias dos populares não implica nomeá-los como oportunistas, no sentido pejorativo do termo, mas perceber como, diante das circunstâncias vivenciadas nos festivais de dança, os grupos conseguiram apoderar-se de regras e códigos característicos do campo artístico da dança para com eles garantir a sobrevivência de sua dança. Nesse caminhar, deslocam-se as atenções em direção à crítica especializada em dança, que estava envolvida com festivais, programações, pesquisa, eventos em dança. Promovem-se contatos com outros grupos de pessoas, não somente da dança de rua, daí emergindo ideias, reflexões, sentimentos, emoções, conversas que tomamos como nossas por estarem correspondendo à nossa maneira de ser.<sup>266</sup>

Em seu percurso, o Balé de Rua não se limitou às exigências de inovação constantemente feitas pelos especialistas em dança no Brasil. Essa não adesão pode ser fruto de uma recusa em romper completamente com os códigos da dança de rua ou do não aprofundamento teórico e intelectual das questões que interessam aos especialistas. A companhia encontra-se hoje entre o não reconhecimento por parte dos ainda praticantes de dança de rua, que a acusa de ter “contaminado” a dança de rua com referenciais de outras danças populares, e o não reconhecimento artístico dos especialistas por não terem dado continuidade aos processos de ruptura.<sup>267</sup>

Essa tensão hoje vivenciada pela companhia expressa a contradição entre a ideia de que “a criação de um movimento sugere que parâmetros relevantes de descrição de sua execução assumem novos valores”<sup>268</sup>, apresentada por Christie Greiner e João Queiroz, e a concepção de Fernando Narduchi, segundo a qual “nós somos um grupo de dança de rua até hoje”<sup>269</sup>. Dessa forma, fica um pouco mais palpável a percepção de que a relação entre corpo e ambiente não passa somente por vias biológicas de assimilação de referenciais pelo corpo com o mundo que o cerca. Temos que notar que as necessidades também contribuem para as transformações, sendo essas sempre socialmente forjadas e não naturalmente disponíveis.

<sup>265</sup> Tal perspectiva é adotada tanto por Daniela Reis quanto por Lilian Freitas Vilela. Cf.: REIS, Daniela de Sousa, 2005, op. cit., p. 97; VILELA, Lilian Freitas, 2007, op. cit.

<sup>266</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou). São Paulo: Centauro, 2006. p. 64.

<sup>267</sup> A atual e delicada situação da Cia. de Dança Balé de Rua na cena brasileira da dança foi publicizada por um de seus diretores, José Marciel da Silva, durante apresentação realizada no programa TV Xuxa da Rede Globo de Televisão no dia 26 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Wz4X5hL2bF4>>.

<sup>268</sup> GREINER, Christine; QUEIROZ, João. Por uma nova metodologia para investigar o surgimento e a evolução de padrões de movimento em dança a partir de diálogos culturais. *Repertório Teatro & Dança*, ano 3, n. 4, 2000, p. 101.

<sup>269</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.

O Balé de Rua alcançou êxito frente aos especialistas em dança por conseguir, em determinado momento, confeccionar uma dança que, apesar de lidar com referenciais provindos de culturas populares, carregava um ganho de distinção. Tendo em vista que, “a dinâmica do campo no qual os bens culturais se produzem, se reproduzem e circulem, proporcionando ganhos de distinção, encontra seu princípio nas estratégias em que se engendram sua raridade e a crença de seu valor”<sup>270</sup>, o Balé de Rua cumpriu muito bem essa tarefa ao lidar com danças populares, mas não as reproduzindo da mesma forma como são expressas em seus espaços e com seus significados coletivamente compartilhados. Tal exercício em dança se tornou obrigatório aos artistas que trabalham com danças populares e pleiteiam adentrar ou permanecer na cena artística da dança no Brasil.

Quando o Balé de Rua fez sua primeira apresentação, dialogando com essas premissas, seu trabalho foi imediatamente visto como “um marco”, pois, com a companhia, “o vocabulário restrito da dança de rua ganhou oportunidade de redimensionar-se num outro fluxo, mais rico, mais saboroso, que promete um caminho novo.”<sup>271</sup> Enquanto isso, os “especialistas” em dança fomentavam e prestigiavam o que Avellar chama de “intenção contemporânea”, que seria a ruptura de uma suposta linearidade presente nas danças populares, cujo fruto é a utilização de elementos de dança de rua, mas com uma proposta de fazer algo diferente. Segundo Avellar, “hoje a gente está verificando na prática, estruturas que a gente associa a dança de rua estão sendo apropriadas por criadores de dança contemporânea para produzir obras de dança contemporânea.”<sup>272</sup> Sobre essa questão, a Cia de Dança Balé de Rua enfatiza:

*Então é uma estética contemporânea, mas a nossa base continua sendo de dança de rua. (...) eu considero que nós somos um grupo de dança de rua porque nós não temos formação acadêmica, nós não temos informação intelectual pra fazer dança contemporânea nesse sentido como... quando fala dança contemporânea você já logo pensa em que? Coisas bem complexas baseadas em conceitos científicos, em princípios filosóficos, é uma dança construída a partir do pensamento e da razão, uma dança, muitas vezes, que vem através de universidades, de pessoas que tem doutorado ou mestrado ou que se especializaram em alguma coisa, então uma dança mais científica vamos falar.*<sup>273</sup>

<sup>270</sup> BOURDIEU, Pierre, 2007, op. cit., p. 233.

<sup>271</sup> KATZ, Helena. “Baú” e “Vira-Lata”. Os destaques de Uberlândia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 jul. 2000. Artes Cênicas.

<sup>272</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 abr. 2007. Entrevista.

<sup>273</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.

Essa tensão entre o que se espera e o que se pretende no corpo em dança, expressa no caso do Balé de Rua, é uma demonstração de que as transformações não são desprovidas de anseios vinculados à vida ordinária. As barreiras postas no âmbito da dança brasileira não impediram os populares de readequarem suas premissas, tradições e costumes na busca da sobrevivência por meio do que gostam de fazer, dançar. A companhia mineira exemplifica que o artista em dança produz não apenas para uma plateia de espectadores, mas também para um público de pares, que são concorrentes. A qualidade desses profissionais é definida na relação de reconhecimento recíproco entre dançarinos, artistas e eruditos.

## 2.8 - Grupo Werther: dança contemporânea como alternativa

Quando em sua décima edição, em 1996, o Festival de Dança do Triângulo passou a adotar o modelo de mostra de dança, os praticantes em dança de rua foram, gradativamente, esvaziando suas participações nesse espaço hegemônico da dança. No mesmo ano teve início o processo de “enquadramento” formal da estética da dança de rua com movimentos simétricos, bem acabados e baseados em técnicas corporais adquiridas nas aulas em escolas de dança. Nessa conjuntura, houve duas saídas encontradas pelos praticantes em dança de rua que queriam permanecer dançando sua forma peculiar de dança: ou se adequavam ao modelo proposto pelos “especialistas” no interior dos festivais ou abandonavam os festivais e permaneciam nos ambientes das boates e bailes da cidade.

O grupo de dança de rua mais antigo da cidade, a Turma Jazz de Rua, formada por volta de 1983-84, optou inicialmente por tentar aprender corporalmente as técnicas clássicas, tal como proposto pelo modelo domesticado de dança de rua que se destacava no âmbito dos festivais.

*Aí aparece aquela cambada de nego de periferia, nego de vila, nego de bairro indo pra aula, vestindo malhinha, fazendo ponta, fazendo clássico, sofrendo, ralando que nem um cachorro pra pode aprender balé clássico pra pode os movimentos ficarem mais limpos, ce ta entendendo?*<sup>274</sup>

Em consonância com as exigências postas sobre a estética para dança de rua em festivais, alguns membros da Turma Jazz de Rua foram cursar aulas de dança na Academia Lizette de Freitas, onde tiveram contato com a dança jazz, dança moderna, contemporânea e balé neoclássico. Muitos dançarinos de dança de rua tiveram contato com outras danças nesse

<sup>274</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

período. Contudo, quase todos não encontraram naquelas danças um significado que justificasse sua prática, que passou a ser vista como “uma palhaçada”<sup>275</sup>. Ao mesmo tempo, a aliança entre a escola de dança Lizette de Freitas e a Turma Jazz de Rua não seguiu cordialmente, ocorrendo então uma separação. Somente Lakka, Delmo, Wagner, Quatro e Cláudio permaneceram cursando as aulas ainda em 1996.

Nessa mesma escola de dança, os dançarinos da Turma Jazz de Rua<sup>276</sup> conhecerem o professor de dança Eduardo Lopes. Com ele, após rompimento com a escola de dança Lizette de Freitas, foi formado o Grupo Werther Pesquisa de Dança em 1997<sup>277</sup>. Em meio às mudanças estéticas e simbólicas ocorridas durante os festivais, a princípio o Grupo Werther “não era só para ser só um grupo de dança contemporânea, era para ser um grupo de dança de rua e dança contemporânea”<sup>278</sup>; ele apareceu numa fase de transição em que nem mesmo seus componentes sabiam muito bem no que iria resultar.

Enfrentando a estrutura conturbada dos festivais, nos quais se definiu um modelo para dança de rua, a alteração no formato do evento, o prestígio cada vez maior dos grupos que se dedicavam à dança contemporânea vinculada à pesquisa, o Grupo Werther nasceu como uma alternativa que buscava somar restritas e fragmentadas informações oferecidas pelos “especialistas” e degustadas durante os festivais. A proposta do grupo pode ser compreendida ao se analisar o Werther, uma referência aos homens de valor, do livro “O sofrimento do jovem Werther”, de Johann Wolfgang Von Goethe, uma obra romântica, crítica da rigidez do classicismo. Essa preocupação teórico-literária com o próprio nome é algo incomum nos grupos de dança de rua e demonstra certa compatibilidade com as exigências de pesquisa em dança que passaram a nortear os critérios de avaliação dos trabalhos corporais em dança no Brasil a partir da segunda metade da década de 1990.<sup>279</sup>

Cabe enfatizar o cuidado com a escolha dos títulos das coreografias do Grupo Werther, como: “*Je fais comme ça*” (Eu gosto disso) e “*Sturm und drang*”<sup>280</sup> (Tempestade e impetuosidade). Mas ao mesmo tempo “a gente dançava e a gente tinha a mesma sensação de

<sup>275</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

<sup>276</sup> Cláudio Henrique Eurípedes de Oliveira e Vanildo Alves de Freitas atuavam também no processo de criação, com Mamede Aref, na Turma Jazz de Rua.

<sup>277</sup> Posteriormente Wagner abandonou o grupo e entraram Wellington e Jhonny Charles, que formaram o quinteto que caracterizou o Grupo Werther Pesquisa de Dança, com a participação também de Delmo, Lakka e Cláudio.

<sup>278</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.

<sup>279</sup> Por outro lado, mesmo alcançando grande êxito junto à crítica especializada em dança no Brasil, no final da década de 1990 e o início deste século, a Cia. de Dança Balé de Rua era composta, em sua esmagadora maioria, por dançarinos que não terminaram sequer o ensino fundamental regular, inclusive dois de seus três diretores.

<sup>280</sup> Movimento literário surgido por volta de 1770 que se estendeu a outros setores da cultura, marcado por um anticolonialismo francês da cultura alemã. Os participantes não queriam a doçura e o lirismo na poesia, mas que ela fosse mais vigorosa, mais selvagem, primitiva e espontânea, tivesse impacto emocional imediato e poderoso.

quando estava dançando uma coreografia de dança de rua, até pela pegada, muito forte, muito porrada assim”<sup>281</sup>. Essas características compunham uma mescla de atendimento ao modismo de “ser contemporâneo”<sup>282</sup> e suprimento da carga simbólica presente na dança de rua e compartilhada pelos membros do Grupo Werther. Para além do desmantelamento do formato competitivo e do destaque oferecido aos grupos e artistas em dança contemporânea, encontramos ainda uma gradual perda de espaços destinados aos praticantes de dança de rua e toda sua simbologia: as danceterias, os bailes e concursos em bairros da cidade.

*Foi desmontando aquela estrutura que mantinha, tanto o festival do jeito que era organizado, com essa coisa do Flash, do... do Black Chick, essas coisas todas, isso não foi se renovando entendeu? Não que se fosse renovado de alguma maneira ele iria se renovar do mesmo jeito que era. Mas não teve nada muito próximo. O máximo que você tem de próximo é os caras que foram fazer bboy ou os caras que de alguma maneira utilizam aquele material para fazer dança contemporânea.*<sup>283</sup>

Em relação aos concursos, os grupos de dança de rua foram abandonando tais eventos em prol do Festival de Dança do Triângulo. Acerca das danceterias, o aumento no número de posse de armas de fogo foi tornando cada vez menos viável a realização das festas semanais, nas quais se degladiavam os dançarinos de rua.<sup>284</sup> Dentro dessa complexa conjuntura em que se mesclava a busca pelo reconhecimento artístico, valores compartilhados e alterações no campo da dança brasileira, o Grupo Werther adotou um discurso calcado na busca pela liberdade de movimento, mixando técnicas de dança moderna, dança de rua, artes marciais, capoeira, *contact improvisation* e técnicas circenses, tendo como constantes em seus trabalhos o risco e explosão de movimentos.

A dança contemporânea apareceu em meados da década de 1990 como ponto atrativo para suprir desejos particulares de certos dançarinos de dança de rua forjados durante os festivais. Para conseguir atender a esses anseios, não satisfeitos através da dança caracteristicamente popular e urbana, aqueles jovens passaram a se apropriar do discurso especializado para inserir-se no cenário artístico da dança e alcançar sua legitimação. Trata-se de uma tática que dialoga com elementos dominantes, mas que não abre mão de movimentações e da simbologia popular. Altera-se a estética, mas a dança continua carregada

<sup>281</sup> FREITAS, Vanilto Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.

<sup>282</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Novas dinâmicas na dança. *Estado de Minas*, 14 jul. 2003. Artes cênicas.

<sup>283</sup> FREITAS, Vanilto Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.

<sup>284</sup> Detalhes sobre esse processo poderão ser encontrados em: GUARATO, 2008, op. cit. Especificamente no capítulo três.

de astúcias e impregnada na vida cotidiana de seus praticantes. Diante das relações de poder, as readequações foram ocorrendo, num período em que

*todo mundo era muito jovem sabe? E quem tentou seguir uma carreira mais profissional foi fazendo algumas escolhas assim também. Claro que tem o reconhecimento estético do que você se identifica, mas também tem esse canal de escolha profissional também, de como você vai articulando essas coisas.*<sup>285</sup>

Numa época em que “não tinha grupos de dança contemporânea aqui em Uberlândia”<sup>286</sup>, os jovens dançarinos que compunham o Grupo Werther Pesquisa de Dança conseguiram compreender, mesmo sem formação acadêmica, teórica, conceitual, mas por meio dos embates e tensões experienciadas nos festivais, assim como o Balé de Rua, que as atenções em dança no Brasil, dali em diante, se concentrariam na dança contemporânea. Poucos anos depois, ser contemporâneo era palavra de ordem.

*A moda é ser contemporâneo (...) não conseguir inserir-se na contemporaneidade ou afirmar positivamente a tradição e o repertório como opções estéticas conscientes possivelmente enfrentará, nos próximos anos, uma gradual perda de território, se não numérico, pelo menos estético e político.*<sup>287</sup>

Por meio de suas táticas, o Grupo Werther conseguiu atrair para si a atenção dos especialistas em dança<sup>288</sup>, sem abrir mão de suas premissas vinculadas à motivação para se dançar presente em seus corpos e adquiridos via dança de rua. A ruptura desejada e vista pelos especialistas no Grupo Werther não era compartilhada por todos os seus membros. Creio que o único membro que realmente procurou desvincular-se da estética da dança de rua de forma brusca foi Wagner Schwartz, que, apesar de iniciar suas experiências corporais em dança de rua, após sua participação no Werther, promoveu em sua dança uma forma totalmente nova e diferente daquela associada à dança de rua.

<sup>285</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.

<sup>286</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.

<sup>287</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Novas dinâmicas na dança. *Estado de Minas*, 14 jul. 2003. Artes cênicas.

<sup>288</sup> A satisfação dos críticos em dança, ao ter contato com a proposta do Grupo Werther, que atendia à noção de contemporaneidade, pode ser encontrada nos jornais locais referentes ao evento Encontro com a Dança, realizado em Uberlândia em 1997. Nos periódicos leem-se comentários elogiosos como, por exemplo: “a grande sensação foram os bailarinos do recém-formado grupo Werther, que surpreenderam os críticos convidados para o evento.” Trecho retirado de: Grupo foi a sensação do evento Encontro com a Dança. *O Correio do Triângulo*, Uberlândia, 23 jul. 1997. Capa. Em texto de Luiz Ricardo Magrello, lê-se: “eles foram a grande sensação do evento. Os bailarinos no recém-formado grupo Werther surpreenderam os críticos especialmente convidados para este evento. As críticas Helena Katz e Dulce Aquino, em especial, não pouparam elogios ao grupo”. Cf.: MAGRELLO, Luiz Ricardo. Intrépida troupe. *Correio*, Uberlândia, 23 jul. 1997. Revista

Schwartz é exemplo do processo hegemônico movimentado pela intelectualidade brasileira em dança. Ele aderiu de “corpo e alma” às premissas da inovação, da ruptura a qualquer preço, buscando entrelaçar as possibilidades artísticas oferecidas pela dança contemporânea com sua formação em Letras. O curioso em Wagner é que, apesar de praticar dança de rua desde meados de 1995, simplesmente a ignorou, alijando de sua trajetória em dança tal vínculo.<sup>289</sup> Nem sequer o Grupo Werther é citado em seu histórico, apesar de ter sido por meio da dança de rua e posteriormente com o Werther que o artista teve seus primeiros contatos com dança, especificamente com dança contemporânea, para num segundo momento especializar-se nela e em suas possibilidades.

Segundo Maurice Halbwachs, a intenção de esquecimento se dá nas relações em sociedade. “Esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam.”<sup>290</sup>, ou seja, a memória construída coletivamente ajuda a compreender como as pessoas fazem parte de vários grupos no decorrer de sua vida. Quando o presente nos distancia de grupos anteriores, eles podem nos parecer não mais interessantes; daí a negação dos valores anteriormente compartilhados. Schwartz passou a conviver e compartilhar outros significados da prática de sua dança. Negar o processo seria deturpar o trajeto percorrido pelo próprio artista.

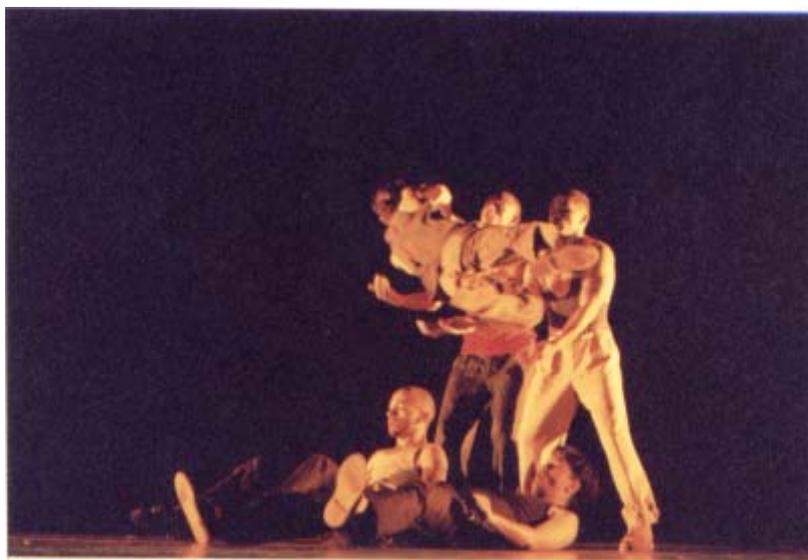


Ilustração 7: Grupo Werther em apresentação da coreografia *Sturm und Drang* em 1999. Imagem pertencente ao acervo pessoal de Vanildo Alves de Freitas (lakka).

<sup>289</sup> Este fato pode ser percebido em entrevistas e no currículo do artista disponível virtualmente, nos quais Wagner Schwartz relata suas atividades em dança sem mencionar a dança de rua e o Grupo Werther. Cf.: Currículo de Wagner Schwartz disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4297300H9>>; <<http://www.wagnerschwartz.blogspot.com>> e <<http://www.wagnerschwartz.com/index2.html>>. Acesso em: 12 nov. 2009.

<sup>290</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou) São Paulo: Centauro, 2006. p. 37.

Retornando ao Grupo Werther e seu processo de transformação estética, compartilhada por todos, e simbólica, realizada por Wagner, o coletivo masculino dançante passou a produzir, seguindo parâmetros que possibilitassem o reconhecimento e a circulação de suas obras — um feito impossível por meio da dança de rua, por esta não preencher os requisitos necessários para legitimação artística no Brasil.

Atingir o potencial distintivo tornou-se, mesmo que de forma não perceptível, desejada e percebida por seus praticantes, o exercício a ser realizado. Com o Werther, os até então dançarinos de rua passaram a comungar a noção de “desenvolvimento de um pensamento sobre a dança e não apenas a produção de obras lotadas de passinhos que entusiasmem as arquibancadas.”<sup>291</sup> — uma noção maniqueísta que coloca dança de rua e dança contemporânea em polos incompatíveis. Essa suposição apresentada por Helena Katz, uma das vozes mais respeitadas em dança no Brasil, não leva em consideração o processo híbrido de criação estética, muito menos as elaborações formais e simbólicas desenvolvidas pelos praticantes da dança de rua ao longo dos anos.

Ao escrever essa declaração no jornal *O Estado de São Paulo*, Katz deixa claro seu ponto de vista sobre a dança de rua ao dicotomizar o que os dançarinos faziam antes do Werther e o que fazem a partir dele. Ao falar do Werther como um grupo voltado ao “desenvolvimento de um pensamento sobre a dança”, automaticamente a crítica considera a dança de rua desprovida de tal capacidade, limitada à “produção de obras lotadas de passinhos que entusiasmem as arquibancadas.” Algumas importantes questões passam despercebidas pela crítica, como: Será que a atribuição de valores, costumes, hábitos compartilhados, codificação, normas de leitura acerca da dança de rua por parte de seus praticantes não é uma forma de “pensamento sobre dança”?

Outra questão fundamental se refere à lógica do processo comunicativo. Ao invés de estereotipar os “passinhos” realizados pelos grupos de dança de rua, cabe pensar por que eles possuem a capacidade de entusiasmar as arquibancadas. Não é um fenômeno desvinculado de sentido e isento de pensamento sobre dança. Ao contrário, através dos “passinhos” são transmitidos valores, regras, costumes, crenças social e culturalmente compartilhadas, e que muitas vezes dizem muito mais do que obras que buscam abordar questões mais amplas, mas utilizam meios totalmente fragmentados e remendados somente pelo seu compositor. Usam uma grande quantidade de referências, mas não conseguem comunicar.

---

<sup>291</sup> KATZ, Helena. Homens buscam superar limites em evento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1998.

De qualquer modo, o Grupo Werther surgiu em 1997 como uma alternativa para os populares se posicionarem em relação à hegemonia intelectual da dança no Brasil. Quando me refiro à hegemonia, não me refiro apenas aos festivais de dança. O ambiente dos festivais, sejam eles competitivos ou não, são espaços de atuação da hegemonia que exerce curadoria, avaliação e julgamento nos festivais; são as mesmas pessoas que coreografam, dirigem, produzem, escrevem críticas em jornais sobre dança. Trata-se de uma rede de personagens que, por meios diversos de atuação, constroem a hegemonia em dança no Brasil.

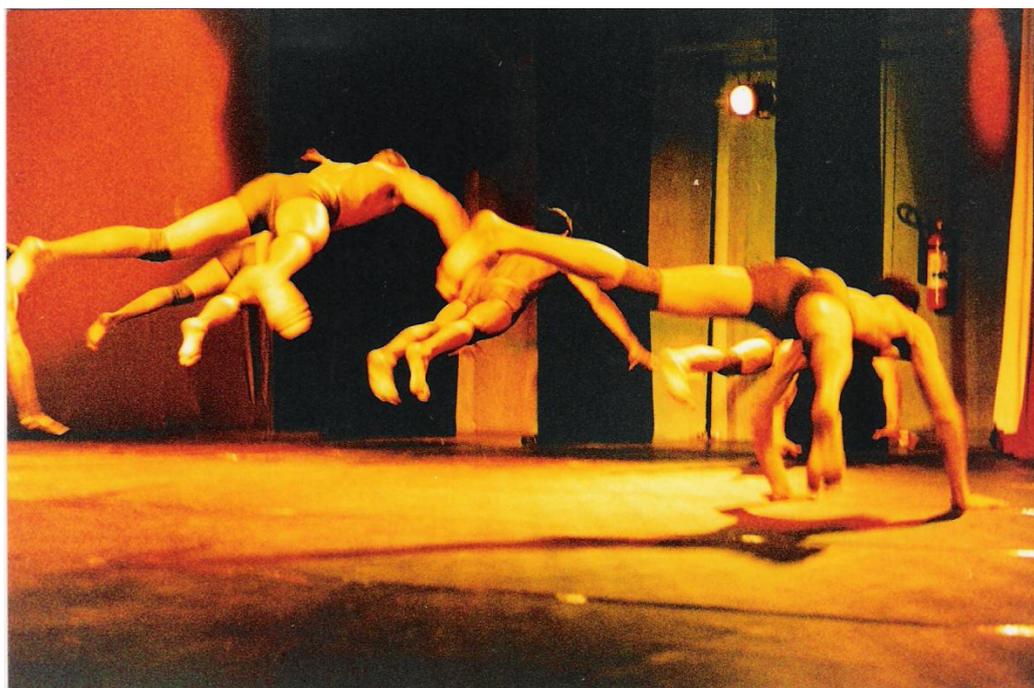


Ilustração 8: Grupo Werther em apresentação da coreografia *Sturm und Drang* no Teatro Rondon Pacheco/Uberlândia, 1999. Imagem pertencente ao acervo pessoal de Vanildo Alves de Freitas (Iakka).

Contrariando a afirmação de Helena Katz, de que “o que chama a atenção no Werther é perceber que, embora exposto à massificação dos festivais competitivos, escapou da hegemonia.”<sup>292</sup>, o Werther de fato se distanciou dos festivais competitivos e do modelo nele gestado, mas não escapou da hegemonia. Haja vista que tal nomenclatura abarca práticas dominantes e contra-hegemônicas, sendo que aquelas exercem poder sobre as manifestações, sua função

*é a de controlar ou incorporar práticas contra-hegemônicas, a dança de rua passa por um processo de incorporação no seio dos festivais, ao mesmo tempo em que exerce, sofre pressões – neste caso simbolizado pela*

<sup>292</sup> KATZ, Helena. Homens buscam superar limites em evento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1998.

*discriminação e principalmente pelos especialistas que compõem o corpo de jurados do referido evento.*<sup>293</sup>

Não foram os populares, mas os “especialistas” que, no interior do espaço dos festivais, promoveram um processo de “massificação” da dança de rua. Foram os “pensadores” que reconheceram e legitimaram um formato para a prática da dança de rua em festivais. Eis a dinamicidade do conceito: a hegemonia está sempre em construção, ela é sempre readequada, recriada e sofre constantes resistências que também são alteradas. O Werther e a Cia. de Dança Balé de Rua são frutos dessas tensões entre hegemonia e contra-hegemonia. Ambos os grupos se configuram como modificados e incorporados à hegemonia em dança do país.

Do mesmo modo que na dança de rua, a obtenção de informações acerca da dança contemporânea ainda era restrita na segunda metade da década de 1990 na cidade de Uberlândia, como afirma Vanilton Lakka:

*Eu lembro que quando eu comecei a ter mais contato com material de dança contemporânea, de vídeos, essas coisas, não foi nenhum professor que me passou, foram coisas que eu fui encontrando, eu fui vasculhando, na época não tinha internet, ia vasculhando pela TV, no jornal, tentando reconhecer algumas figuras no meio dessa história toda.*<sup>294</sup>

A dificuldade em colher informações, a diversidade de perspectivas em dança contemporânea e a falta de apoio financeiro fez com que o Grupo Werther Pesquisa de Dança encerrasse suas atividades em 2002. No entanto, Wagner, Lakka e Cláudio deram continuidade à produção em dança contemporânea, cada qual seguindo uma perspectiva diferente.

Vanilto Alves de Freitas (Lakka) mudou-se para a cidade de Belo Horizonte, onde passou a procurar informações e apoio para continuar seu desejo de sobreviver com a prática da dança. Intercalando suas atividades em dança com o curso de graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia, Lakka conseguiu alcançar certo êxito na cena contemporânea de dança no Brasil, adotando o discurso de corpo híbrido, formado por referências de dança de rua, balé clássico, *jazz*, *release techniques* e dança moderna. Destacou-se por sua produção solo<sup>295</sup> iniciada logo após o término do coletivo Werther.

<sup>293</sup> GUARATO, Rafael, 2008, op. cit., p. 32.

<sup>294</sup> FREITAS, Vanilto Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.

<sup>295</sup> Atualmente Vanilton Lakka é mestrando em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia, bacharel em Ciências Sociais e membro da Rede Sudamericana de Danza (RSD). Foi o intérprete premiado pela Associação Paulista de Críticos de Artes em 2005.

Entre suas obras, merecem citação: “Dúbbio” (2003), “Você, um imóvel corpo acelerado” (2003), “De...va..gar: últimos capítulos da cultura nacional” (2004), “O corpo é a mídia da dança?” (2006) e sua continuação, “Outras partes”, sendo esta premiada pelo programa Rumos Dança Itaú Cultural 2006/2007. A permanência no cenário contemporâneo da dança possibilitou a Lakka prosseguir na prática da dança como profissão. Cabe ressaltar que as temáticas abordadas não são eleitas à revelia, elas não estão imunes ao diálogo com a hegemonia. Em dança contemporânea, percebe-se a rotatividade de grandes temáticas<sup>296</sup>, sendo que, “quando você está se relacionando com isso, se seu trabalho toca nessas questões, pode de alguma maneira te trazer alguma atenção, não necessariamente vai te trazer sucesso, mas pode te trazer mais atenção.”<sup>297</sup>



Ilustração 9: Fotografia da coreografia De...va..gar. de Vanilton Lakka em apresentação no evento Interação e Conectividade realizado na cidade de Salvador, 2009. Créditos: João Meireles

<sup>296</sup> De acordo como relato de Lakka, em meados da década de 1990, destacaram-se trabalhos que dialogavam com a estética do movimento conhecido como “expressionismo alemão”. Da mesma forma, em fins da década de 1990 e início do século XX, os trabalhos em dança contemporânea que tinham como eixo as discussões políticas se tornaram o centro das atenções, alcançando maior possibilidade de circulação. Na atual conjuntura, as obras coreográficas que dialogam de alguma forma com o meio urbano, seja ele cultural ou espacial, têm mostrado grande potencial para atrair convites de festivais e mostras em todo Brasil. Ver em: FREITAS, Vanilto Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.

<sup>297</sup> FREITAS, Vanilto Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista.



Ilustrações 10: Imagem do trabalho Dúbio de Vanilton Lakka em apresentação na cidade de Barcelona / Espanha, 2008. Créditos: Franco Trovato Fuoco.

Estamos falando não de submissão às grandes temáticas em dança contemporânea, mas de astúcias que conseguem satisfazer desejos. Em seu processo de transição para a dança contemporânea, Vanilton Lakka trilhou caminhos distintos dos traçados por Wagner Schwartz. Enquanto este se distanciou da estética e da simbologia da dança de rua, Lakka buscou estudar parte da dança de rua, especificamente o *break*<sup>298</sup>, para utilizá-lo como recurso de composição coreográfica em dança contemporânea. Mas tanto Lakka quanto o Balé de Rua, de forma diferente, captam elementos das danças de rua para produzirem suas obras, ou seja, lidam com certa porcentagem de ingredientes identificáveis como pertencentes à dança de rua, mas não os reproduzem em sua íntegra, nem os apresentam aos dançarinos de dança de rua. “É isso que eu chamo de elementos de dança de rua, daquilo que a gente acha que é dança de rua, no nosso imaginário de dança de rua, que vão sendo apropriados em uma produção que não tem inserção social de dança de rua.”<sup>299</sup>

Ao se alterar a concepção de dança, modificaram-se também o produto final e o público. Os códigos e normas com as quais Lakka, Wagner e o Balé de Rua confeccionam suas obras, apesar de distintas, não estão disponíveis socialmente para o público habitual das danças populares urbanas, incluindo a dança de rua. Os espaços onde os artistas oriundos da

<sup>298</sup> A pesquisa de Lakka acerca da dança *break* rendeu-lhe inclusive seu trabalho monográfico intitulado: “O processo de transmissão da breakdance: técnicas corporais presentes na dança do movimento hip-hop”, defendida em 2005 no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva.

<sup>299</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 abr. 2007. Entrevista.

dança de rua se apresentam atualmente não são aqueles onde se encontra a camada popular a sociedade brasileira<sup>300</sup>.

Mesmo não compartilhando, em sua plenitude estética, os códigos das danças de rua, nem a alteração no significado em se dançar, a sensação em se fazer presente e atuante não mudou para Lakka. Segundo ele, “a relação que eu tenho com a dança, como eu me sinto dançando, a ideia que eu tenho de montar uma coreografia. Todas essas sensações são as mesmas sensações de quando eu montava uma coreografia para o Smurf Dance entendeu?”<sup>301</sup>. Dessa forma, ao invés do rompimento total, ele viu na sensação, no prazer e nas emoções uma forma de manter vínculo com aquela rede de significados compartilhados pelos praticantes em dança de rua durante a década de 1980 até meados de 1990. É esse vínculo simbólico que o faz afirmar que “todas essas sensações são as mesmas”.

Correndo à margem da hegemonia brasileira da dança, Cláudio Henrique Eurípedes de Oliveira, após o fim do Grupo Werther, dedicou-se à conclusão de sua graduação em Filosofia. Em 2003 retomou suas atividades em dança, dando aulas no Uberlândia Tênis Clube (UTC), onde teve contato mais próximo com Daniela Reis. Fruto dessas aulas de dança e treinamento no UTC, Cláudio desenvolveu o trabalho “Bella”, que foi agraciado com o Prêmio Estímulo do Festival de Dança do Triângulo em 2004, e logo em seguida a obra “Expedaço é qualquer coisa jogado ao ar... Existe?”, contando com Daniela, Veruska e André Cristino.

Com a afinidade criada com esses artistas, Cláudio convidou o ex-diretor do Grupo Werther, Eduardo Lopes, para assumir com ele a direção daquele grupo de artistas. Dessa parceria foi criado o Grupo Strondum em 2006. Desde então, o coletivo conseguiu produzir o espetáculo de dança “Tempestade oculta”, contado com verbas providas dos programas de incentivo à cultura de Uberlândia, pelo mecanismo Fundo Municipal de Cultura e Projeto de Circulação pelo Estado de Minas. Em seguida, dedicou-se à montagem do espetáculo “Fluxa - acidental revolta corporal”, depois o “Corpo concreto imanência corpo em construção” e por último a intervenção Urbana “INTRO-MISSÃO”, recentemente apresentado no Festival Diagnóstico da Dança 2009/I Encontro Urbano de Dança e Performance realizado na cidade de Anápolis (GO).

---

<sup>300</sup> Dentre os eventos em âmbito nacional nos quais esses artistas se fizeram presentes, destacam-se a Bienal Internacional de Dança do Ceará, Festival Internacional de Dança do Recife, Mostra Rumos Itaú Cultural Dança, SESI Panorama de Dança, Festival Nova Dança, Festival Panorama RioArte de Dança, Fórum Internacional de Dança, Masculino na Dança.

<sup>301</sup> FREITAS, Vanilto Alves de (Lakka). São Paulo, 19 out. 2008. Entrevista. Smurf Dance era o nome do grupo de dança de rua liderado por Vanilto Alves de Freitas (Lakka) e Valdinei Silva (Diamante) entre 1992 e 1993.



Ilustração 11: Fotografia da intervenção Urbana “INTRO-MISSÃO” apresentado no Festival Diagnóstico da Dança 2009 realizado na cidade de Anápolis-GO. Imagem colhida do acervo pessoal de Cláudio Henrique Oliveira.

Embora graduado em Filosofia, Cláudio Henrique, dividindo com Eduardo Lopes o comando do Grupo Strondum, não conseguiu circular tanto como Wagner, Lakka e Balé de Rua. Isso se deu pelo fato de o coletivo não estabelecer diálogo com os pressupostos teóricos e metodológicos que embasam a compreensão em dança hegemônica no país. Mesmo produzindo uma dança que se utiliza da amplitude fornecida pela dança contemporânea, o Strondum não compartilha a noção apresentada por Eliana Rodrigues Silva de que em dança hoje “tudo é permitido”.<sup>302</sup>

O elenco de intérpretes do Strondum atualmente é formado por Eduardo Lopes, Cláudio Henrique, Johnny Charles e Manuel Ozires. Com exceção de Eduardo, os demais tiveram experiência em dança de rua. Em seus trabalhos, o grupo prima por um forte apelo estético que preza pela produção de impactos, baseado na exploração das potências físicas. Cláudio parte da premissa de realizar o que ele chama de “dança de intenção”<sup>303</sup>, que seria a realização da dança sem a exigência de propedêuticas conceituais.

<sup>302</sup> SILVA, Eliana Rodrigues. Representações do corpo na cena coreográfica contemporânea. In: *IV CONGRESSO ABRACE: Os trabalhos e os dias das artes cênicas*. Rio e Janeiro, 2006. v. 1., p. 164.

<sup>303</sup> Memorial fornecido por Cláudio Henrique de Oliveira.

## 2.9 - Tudo tem o seu preço: leituras e leitores

A guinada, a princípio estética, e posteriormente simbólica, dada pelos dançarinos populares oriundos da dança de rua ao integrarem a ordem dos festivais, principalmente ao assimilarem os “toques” oferecidos pela crítica especializada, promoveu uma profunda ruptura com os valores estéticos e simbólicos até então alimentados pelos praticantes de dança de rua em Uberlândia, notadamente com referência às produções da Cia. de Dança Balé de Rua<sup>304</sup>, Vanilton Lakka e Cláudio Henrique, por continuarem a utilizar, em seus trabalhos de dança contemporânea, referenciais corporais daquela dança popular urbana.

Uma vez compreendido o abismo que separa a percepção popular da “especializada” sobre dança, estando imbricadas nesse processo questões sociais, políticas, econômicas, educacionais e culturais, ao mesmo tempo em que certos artistas populares passaram a receber maior atenção e elogios da crítica especializada, fomentou-se um distanciamento dos valores populares que davam sustentação à prática da dança de rua na cidade. Os artistas populares de dança de rua que lograram atenção e reconhecimento com suas danças não são, historicamente, aqueles considerados pelo conjunto de dançarinos que elaboraram e carregaram de significados a dança de rua como os melhores e dignos de regalias.

Entramos, neste momento, num contexto onde o que está em jogo são os processos comunicativos, pois quando um espectador não dispõe de ou recusa uma experimentação formal, ocorre um distanciamento entre obra e o público, instaurando-se uma distância que o impede de entrar no jogo dos códigos.<sup>305</sup> Não podemos nos render à rapidez e magnitude das transformações como se elas estivessem dispostas socialmente de forma igualitária a todos, o que não implica pensar em homogeneização, mas em igualdade de acesso, partindo da ideia de que “a comunicação não é somente transmissão, é, também, recepção e resposta.”<sup>306</sup>, ou seja, somente há comunicação quando existe confirmação de experiências comuns, sendo que

---

<sup>304</sup> A inquietação e a contestação dos praticantes de dança de rua de Uberlândia acerca dos grupos e artistas que, ao longo do tempo, modificaram suas danças, concentram-se em grande medida sobre a Cia. de Dança Balé de Rua, talvez por ainda manter em seu nome o complemento “de rua”, enquanto os demais iniciaram seus trabalhos em dança contemporânea com um grupo em que o próprio nome não faz referência alguma à dança de rua, como o Werther. Após a finalização dos trabalhos deste coletivo, os artistas que o compunham seguiram com produções solo ou com alto grau de distanciamento da estética da dança de rua. Para uma percepção detalhada das contestações ancoradas nas incompatibilidades de códigos estéticos e simbólicos entre dançarinos de dança de rua e a Cia de Dança Balé e Rua, ler: GUARATO, 2008, op. cit. Especificamente o capítulo três.

<sup>305</sup> Bourdieu estabelece critérios para ocorrência desse processo como via de mão única, pelo qual cabe somente à arte erudita produzir e criar, restando ao popular e à indústria cultural a reprodução e vulgarização — noção da qual discordo. Concordo com sua reflexão, mas desde que o processo seja compreendido de forma recíproca. A referência diz respeito ao texto: BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. (Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira). São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 12.

<sup>306</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade – 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p. 322.

a recepção e a resposta dependem da comunidade de experiência e sua qualidade está condicionada à igualdade entre os cidadãos. As desigualdades tornam difícil ou impossível a comunicação eficaz.

Grosso modo, o “sucesso” na cena artística brasileira de dança, mesmo que se utilizando da dança de rua, não é conferido pelos entendedores em dança de rua, mas por pessoas que, de uma forma ou de outra, tiveram acesso ao ensino formal e sistemático de dança. O reconhecimento tão desejado por todos, mas alcançado por poucos, somente se tornou possível a partir de um diálogo tenso e conflituoso, de uma batalha entre as estratégias da “elite” em dança no Brasil e as táticas populares, ao redor da qual foram se estabelecendo vínculos cada vez mais próximos com a dança contemporânea.

*Quando você fala de dança contemporânea, você fala de uma intenção de contemporaneidade; não, não é a comunidade em si que produz aquilo, é alguém que tem consciência de certas características da contemporaneidade que vai produzir arte contemporânea.*<sup>307</sup>

Os procedimentos requeridos pela crítica especializada para produções dignas de nota não estão presentes no cotidiano dos dançarinos populares, pois “quando você se refere a essa intenção do praticante de dança de rua, ela basicamente é voltada para o próprio universo da dança de rua e ela está cartesianamente ligada a ele.”<sup>308</sup> Dessa forma, as transformações realizadas no modo de se dançar atuaram como fator distintivo dos valores historicamente forjados e compartilhados em torno da dança de rua.

Seria simplista classificar os praticantes de dança de rua que não aderiram às apropriações e incorporações sugeridas pela crítica especializada como sistema “muito rígido”<sup>309</sup> ou pensar que as informações com que lida a dança de rua sejam “pobres”<sup>310</sup>. Ao contrário, devemos perceber a complexidade que envolve aceitação, recusa, apropriação e incorporação, investigar se houve ou não resistência e por que aconteceu. Mesmo um sistema “rígido” atua de forma amplamente diversa, lida com referências e se transforma constantemente.<sup>311</sup>

<sup>307</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 abr. 2007. Entrevista.

<sup>308</sup> AVELLAR, Marcelo Castilho. Belo Horizonte, 10 abr. 2007. Entrevista.

<sup>309</sup> BRITTO, Fabiana Dultra, 2008, op. cit., p. 78 e 79

<sup>310</sup> BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. In: *Repertório Teatro & Dança*, ano 2, n. 2, 1999. p. 39.

<sup>311</sup> Exemplos de análises investigativas que se dedicam à compreensão da complexidade que envolve o sujeito em dança e sua adesão ou não a códigos e normas dominantes vigentes poderão ser encontradas em: GUARATO, Rafael. Dança de rua: corpos para além do movimento – Uberlândia 1970/2007. Uberlândia: Edufu, 2008; REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo*: (des)construção

Atribuir exclusivamente ao corpo toda capacidade de relação com o mundo e as transformações resultantes dessa relação é deturpar o processo de vivência da dança. Na noção de “corpomídia”, o corpo

*não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. (...) é com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão.*<sup>312</sup>

Considero esse pressuposto parcialmente viável. Reconhecer que há mudanças é um ganho significativo, mas não podemos deixar de compreender com quais instâncias esse corpo lida no meio social diariamente, já que é por meio dessas relações, movidas por interesses, anseios e necessidades das mais diversas, que são gestadas as modificações. A noção de corpomídia se apresenta como um ótimo recurso para dar visibilidade às transformações estéticas do corpo em dança. O problema é que o “visível tem como efeito tornar invisível a operação que a tornou possível.”<sup>313</sup>

A respeito dessa questão, Hobsbawm ressalta que as inovações podem vir por necessidades. Daí, elas não rompem com o passado, se adaptam. Mas quando essas inovações são radicais, elas provocam uma ruptura com as tradições, aí ocorre uma reformulação dessas inovações para serem utilizadas em uma comunidade ou rejeitadas por ela. Somente quando temos mudanças sociais bruscas é que o passado perde sua referência de padrão para o presente. Esse movimento altera o sentido do passado, pois ele deixa de ser a base dos acontecimentos, uma vez que a realidade do presente não mais reproduz o que já se passou; o passado se torna algo completamente diferente do presente – movimento este que não exclui o vínculo dos sujeitos com seu passado.<sup>314</sup> Ao requisitar a novidade como “a mais complexa das manifestações históricas (...) a mais básica evidência da ocorrência de evolução.”<sup>315</sup>, Britto abre mão da compreensão das particularidades e pluralidades dos indivíduos. Não existe fato, manifestação, acontecimento mais ou menos complexo, todos o são, dependendo de quem olha o objeto. Debatendo com as formulações do historiador italiano Carlo Ginzburg, a autora sugere que é preciso ter novidade para ocorrer evolução; assim, institui-se uma forma de busca incessante pela inovação. Essa teoria alija manifestações populares e tradicionais, que,

---

da obra coreográfica 21. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2005.

<sup>312</sup> GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008. p. 131.

<sup>313</sup> CERTEAU, Michel de, 1998, op. cit., p. 176.

<sup>314</sup> Idem, ibidem, p. 24, 25 e 26.

<sup>315</sup> BRITTO, Fabiana Dultra, 2008, op.cit, p. 42.

ao contrário da proposta de Britto, podem sofrer alterações em menores escalas, mas nem por isso menos complexas.<sup>316</sup> O primordial seria, então, não priorizar as misturas, mas antes perceber se elas “são fecundas ou estéreis, se elas viabilizam a criação ou se castram.”<sup>317</sup>

Como reflexo dessa operação, perderam a força alguns direitos dos populares que haviam sido elaborados e transmitidos pelos costumes. Ao tirar, colocar e transformar alguns elementos em dança, ao longo do tempo compartilhados pelos populares, a dança contemporânea os transformou em estranhos em seu próprio meio, ou seja, a conquista do reconhecimento da crítica especializada veio acompanhada da perda de reconhecimento entre os dançarinos populares de rua. Na dança de rua, comenta Fernando Narduchi,

*“você tinha a sua turma, tinha o seu grupo, a sua identidade e isso se refletia não só no estilo de dançar: no modo de vestir, no modo de falar, nas gírias. Então... nas atitudes. Então era todo um código mesmo, não era só o produto que era mostrado no palco...”*<sup>318</sup>

A alteração dessa rede compartilhada de códigos populares em torno da dança de rua transformou em algo diferente as obras daqueles que antes se encontravam imersos na dança de rua. Tanto os componentes do Balé de Rua como Lakka afirmam que ainda hoje sentem a mesma sensação ao dançar semelhante à dança de rua. Não podemos perder de vista que “uma leitura cultural das obras relembra que as formas que as dão a ler, a ouvir e a ver, também participam na construção do seu sentido”<sup>319</sup> O campo artístico exige o domínio de códigos para sua produção e leitura. Ao alterar os códigos que utilizam para seus trabalhos em dança, o Balé de Rua, Lakka e Cláudio não fornecem, por meio desses novos códigos, meios para que os populares leiam suas obras da mesma forma que o faziam em relação à dança de rua.

<sup>316</sup> A cultura popular é um terreno tido tradicionalmente como mais rígido às inovações, mas que, quando analisado de forma mais cautelosa, apresenta-se como extremamente complexo, repleto de formas múltiplas de se relacionar com informações, sejam elas provindas da própria tradição ou não. Para detalhes acerca de procedimentos teóricos e metodológicos de pesquisas que estudam a diversidade das relações que envolvem o popular, ver: BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006; DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos – e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986; GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>317</sup> Compartilhamos dessa perspectiva apresentada por Martín-Barbero em: MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Entrevista. Memória Roda Viva*. Entrevistadores: Daniel Piza, Laio Leal, Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Sílvia Boreli, Lauro César Muniz, Eugênio Bucci, Roseli Fíguro e Gabriel Priolli. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/jesus\\_martinbarbero\\_2003](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/jesus_martinbarbero_2003)>. Acesso em: 19 nov. 2008.

<sup>318</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia 09 jan. 2007. Entrevista.

<sup>319</sup> CHARTIER, Roger. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2006. p. 35.

O historiador da arte Ernst Hans Gombrich<sup>320</sup> analisou essa relação de domínio de códigos no fazer artístico, que não está isenta das leituras que as obras suscitam, haja vista que estas não possuem significados em si, no quadro, na coreografia, na partitura musical, mas sim nas leituras. É o modo de percepção que confere à obra de arte seu significado. Mesmo quando exposta ao conjunto de seus pares, a sujeitos que dominam o código utilizado pelo artista, a obra não terá leituras idênticas. Essa diversidade de formas de ler, ouvir, ver, é acentuada quando a mesma obra é exposta para pessoas que desconhecem seus códigos.

A obra é interpretada de acordo com as percepções e com parâmetros apreendidos pelo sujeito que observa, por vezes totalmente destoantes da intenção do artista. Processo semelhante ocorre em relação ao conjunto de “especialistas” que tiveram contato com a dança de rua nos festivais. Eles observavam, analisavam e julgavam segundo códigos distintos dos utilizados pelos populares para a composição de suas obras. Hoje, da mesma forma, aqueles que lidam com códigos de composição em dança contemporânea não são reconhecidos pelos populares, pois estes não conhecem os códigos por aqueles utilizados. Importa ressaltar que “toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem, e, quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a mensagem seja transmitida.”<sup>321</sup> Entre dança de rua e crítica especializada não houve a articulação sugerida por Gombrich.

O modo de representação, conceitual, justifica declarações como esta: “A interpretação das obras coreográficas contemporâneas é uma tarefa difícil, levando-se em conta a multiplicidade de significados, mensagens e, acima de tudo, a desafiadora imagem do corpo, exposto de forma sempre inusitada”.<sup>322</sup> E quando apresentadas aos populares, o abismo se aprofunda. Mas não podemos perder de vista que todas são criações, sejam elas miméticas ou conceituais, lidam com códigos, exigem um fazer e um ler, uma feitura e uma leitura.<sup>323</sup>

Há feitura e leituras diversas no campo da dança, às quais não cabe classificação de melhor ou pior, mesmo sendo diferenciadas entre si. O que promove destaque a certas obras em dança é o fato de seus produtores dominarem certos códigos e apresentá-los a seus pares. São estes que conferem ao artista o reconhecimento e o julgam bom ou ruim. Por isso, mesmo tendo alcançado prestígio em relação à crítica especializada, Lakka e o Balé de Rua não gozam do mesmo reconhecimento entre os praticantes de dança de rua.

---

<sup>320</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. Da representação à expressão. In: \_\_\_\_\_. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 383-415.

<sup>321</sup> GOMBRICH, Ernst Hans, 1995, p. 410.

<sup>322</sup> SILVA, Eliana Rodrigues. Representações do corpo na cena coreográfica contemporânea. In: *IV CONGRESSO ABRACE: Os trabalhos e os dias das artes cênicas*. Rio e Janeiro, 2006, v. 1, p. 163.

<sup>323</sup> GOMBRICH, Ernest Hans, 1995, op. cit.

Tanto a dança popular como o campo artístico criam regras internas numa dinâmica de desenvolvimento “sistêmico”. São pressupostos de uma elaboração de formas específicas no interior de uma forma geral que incluem gestos, movimentos, espaço, deslocamentos; ações iniciadas por artistas dentro de uma prática que se tornam convenções ao estabelecer relações com o público que aceita ou aprende a lidar com suas modalidades. Apesar de comungar, em grande medida, as reflexões do sociólogo Pierre Bourdieu, discordo quando ele atribui exclusivamente à elite cultural a capacidade de distinção social por meio da arte. Os populares também o fazem, mesmo que com limitado poder de atuação e persuasão.

*O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.<sup>324</sup>*

Se aceitarmos que todo esse processo de diferenciação e/ou identificação se desenvolve por meio das funções de exclusão, inclusão, integração e distinção, as formulações de Bourdieu são amplamente válidas. Elas conduzem à percepção da escola, da família, dos festivais, e também dos bailes, festas, concursos em bairros e danceterias como espaços revestidos de poder e capazes de impor, em proporção e força desiguais, diferenças e semelhanças, bem como moldes de interpretação e avaliação. São instâncias que reproduzem, cada qual com suas especificidades, certos objetos como dignos de serem admirados e degustados.

Isso posto, percebe-se uma relação mútua de não compreensão. A análise apressada do meio descarta o que lhe é essencial: a experiência. É ela que forja os indivíduos que analisamos. E as experiências são múltiplas, impossibilitando o diálogo harmonioso e “evolutivo”. Por um lado, ao aprofundarmos nossas pesquisas em dança, elaboramos corpos que cada vez mais se hibridizam e, ao mesmo tempo, mixamos num mesmo trabalho, ou corpo, informações outras que possuíam codificações palpáveis, mas que, quando mescladas, geram um novo código, lido somente pelo seu criador e pelas pessoas que compreendem o processo de produção. Somos nós que exorcizamos o processo comunicativo, arrancamos um a um os suportes gerais que dão acesso à codificação das obras.

---

<sup>324</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. A encenação do popular. In: \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 205.

Por outro lado, encontramos formas de expressão dançante que estão diretamente vinculadas à experiência cotidiana de uma significativa parte da população, exercida em grande medida por pessoas que não passaram pelo processo de aprendizado teórico e sistemático do corpo. E novamente são alijadas de reconhecimento por não conterem aquilo que as distancia de nós, mas ao mesmo tempo, elas concentram significados que a nossa experiência humana não consegue compreender, pois nos faltam elementos suficientes para decodificá-los.

Diante desse panorama geral, encontramos premissas que, longe de resolver a questão, reforçam suas diferenças. Para Greiner, por exemplo, todo corpo possui instâncias de criação e comunicação — constatação digna de nota —. No entanto, ela argumenta que “o sentido criativo dos processos internos da comunicação e de cognição não equivalem ao que se configura como experiência de criação em arte. [Assim,] nem todo ser vivo faz arte embora seja dotado de criatividade.”<sup>325</sup> Com essa formulação, a autora segmenta aqueles que são capazes de produzir arte e os que não são, mas não elucida essa questão, abrindo pretexto a inúmeras leituras.

Neste ponto do estudo, ao menos quatro questões se fazem relevantes e necessárias: Qual seria a diferença do processo criativo de arte em relação a outros processos? Afinal, quem é capaz de definir o que é arte? Se é o próprio organismo que, ao criar, se autoinstitui como arte nas instâncias externas com as quais ele deve dialogar — logo, essa criação é domesticada —, até que ponto ela é realmente criação se lida com normas e leis? Por último, quais os grupos que não criam arte? Parte-se da hipótese que, ao não estabelecer um destinatário, as pessoas que supostamente “não criam arte” podem ser facilmente vinculadas às artes populares, como se fez com frequência na história da arte.

A percepção da existência de múltiplas feitura e leituras também no meio popular ajuda a compreender os dilemas em momentos de ruptura, que também acontecem no campo artístico da dança, onde as novas obras com seu novo modo de produção estética estão sempre fadados a serem percebidas através dos instrumentos antigos de percepção.<sup>326</sup> Mesmo no interior de um segmento em dança, as rupturas não são satisfatoriamente percebidas, pois

---

<sup>325</sup> GREINER, Christine, 2008, op. cit., p. 119.

<sup>326</sup> Acrescentei os espaços em que se fazem presentes práticas populares em dança por compreender que o processo de produção de instrumentos de percepção, consenso e legitimação também se dão na esfera popular e no meio que a cerca. Dessa forma, realizei uma releitura dos processos sociais distintivos apresentados por Bourdieu como via de mão única. Ver em: BOURDIEU, Pierre. *Modos de produção e modos de percepção artísticos*, 2003. p. 269-294.

exigem novas formas e códigos para acessá-las. Em suma, o processo de incompreensão é multifacetado e constantemente sentido entre as danças populares e a dança entendida como arte e legitimada por instâncias que as consagram, pois elas lidam com normas diferentes. Não se trata de rejeição ou conformismo, mas de um processo socialmente construído de desconhecimento recíproco.

## CAPÍTULO III

### NA TOADA DA MODA, MAS DO NOSSO MODO

#### 3.1 – Desvendando a dança de rua

Em diferentes momentos e de formas específicas, as obras dançantes recebem vários significados. Não é diferente no caso da dança de rua. A expressão “dança de rua” comumente suscita definições generalizantes que não raras vezes desprezam o conjunto de significações vividas e vivas, transformadas ativamente em relações sociais; por isso é importante não cristalizar conceitos. Esta é a constatação inicial: falar de “uma” dança de rua é trair seus praticantes. O conceito usual de dança de rua reproduz o sistema ao qual ele pertence, aos festivais, deixando do lado de fora as histórias, práticas, operações múltiplas que a compõem. A força da expressão carrega a capacidade de seu produtor, no entanto, negligencia aquilo que diz representar.

Para auxiliar neste trabalho de historicização dos conceitos foi crucial a obra de Mikhail Bakhtin<sup>327</sup>, que analisa como, no decorrer do processo histórico, o conceito de grotesco foi reelaborado, dificultando a compreensão das obras de Rabelais<sup>328</sup>. Partindo da constatação da pouca leitura das obras de Rabelais, Bakhtin evidencia que a formação artística e ideológica do seu tempo priorizou o drama e a tragédia, tendo uma visão romântica do popular como imutável. As obras de Rabelais abordadas por Bakhtin são fundamentais para pensar a esfera pública, as praças como espaço de manifestações acompanhadas pelo riso, pelo tempo da natureza, circular, e refletir sobre a quebra de hierarquias, vendo o popular no sentido de agregar a todos.

O realismo grotesco de Rabelais é o corpo de rua, vinculado ao baixo material e corporal no qual o riso degrada e materializa; ele trabalha com um processo dúbio de vida e morte, juventude e velhice, como natural. Contudo, o processo histórico se encarregou de deturpar o sentido do grotesco, fazendo com que esse conceito perdesse sua característica periodizada, historicizada na Idade Média e no Renascimento, pois Rabelais trabalha com o riso ambíguo, marcado pelos pontos positivo e negativo, possuidor de uma força regeneradora. Na concepção moderna de comicidade grotesca, o riso é trabalhado como sátira,

---

<sup>327</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993.

<sup>328</sup> O escritor, médico e padre François Rabelais (1493-1553), um dos clássicos autores franceses da época do Renascimento, é autor da famosa epopéia heróico-cômica “Gargântua e Pantagruel”.

destrutivo, negativo e separado da natureza. Essa abordagem foi respaldada pelo romantismo no século XVIII que passou a ver o grotesco como o disforme, o que se afasta dos padrões vigentes.

Bakhtin ressalta que é preciso compreender o espaço da praça, do popular, como diverso e não estático, bem como o conceito de grotesco deve ser historicizado, pensado em seu próprio tempo e articulado ao cultural por meio das relações sociais. O exercício historiográfico realizado por Bakhtin colabora para que seja realizada uma historicidade dos conceitos de *hip hop* e dança de rua na cidade de Uberlândia, pois verifiquei leituras e interpretações, novas concepções que tornam díspares os significados dessas manifestações culturais.

Detectei uma permanência enganadora de termos, os quais devem ser historicizados. No decorrer da pesquisa, observei concepções diversas do que seria dança de rua, o que configura o ponto central da má compreensão acerca da dança de rua no Brasil, tendo em vista que o conceito recebeu significados diferentes de tempos em tempos. O que impressiona é que, no intervalo de mais ou menos vinte anos, a expressão “dança de rua” acolheu no mínimo três significados diferentes para seus praticantes em Uberlândia. O conceito dança de rua surgiu no início da década de 1990 e o primeiro documento que utiliza essa nomenclatura é uma matéria publicada em jornal local<sup>329</sup>, quando a dança de rua já havia se inserido nos festivais. Tal definição pode ter partido dos jurados ou da mídia, mas não dos praticantes, que até então não definiam aquela forma nova de dança. Mas mesmo não sendo os criadores do conceito, eles o incorporaram.

São grandes os embates e tensões em torno da nomenclatura dança de rua. De início aparecem duas concepções. Uma foi apresentada por aquelas pessoas que já praticavam dança de rua na cidade, mas que não haviam criado um nome específico para se autoenquadrar. Quando o nome dança de rua apareceu, ele foi utilizado para designar aquela forma de se dançar praticada por grupos como Brilho Negro, Turma Jazz de Rua, Ritmo Blue Dance, Smurf Dance, Ases da Dança, Dragões da Dança, Conexão do Jazz e todos aqueles grupos vindos das periferias da cidade e que dançavam ao som do *funk*, *kool* ou *miami*. Por outro lado, o conceito servia para designar uma nova forma de se dançar na cidade, um modo gestual do corpo que foi embutido numa categoria específica, amplamente utilizada nos festivais e jornais da cidade no início da década de 1990. Assim, apareceram grupos que praticavam danças por eles consideradas diferentes e foram enquadrados nessa mesma

---

<sup>329</sup> “Grupos de Dança ganham novo espaço na cidade”. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, n. 15.703, 06 ago. 1991. p. 11.

categoria de dança de rua: de um lado os grupos que se concentravam nas boates centrais, que dançavam *house* e tinham, como maioria de seus integrantes, sujeitos oriundos de famílias que dispunham de certo equilíbrio e estabilidade financeira. Não é o caso daqueles grupos forjados no chão de terra, no asfalto, nas praças, aqueles que conceberam a dança como um meio de “estar vivo”.

Isso se deu por volta de 1995, quando os próprios praticantes passam a reivindicar o sentido do conceito, pois nos festivais ficou ele se tornou muito abrangente, conglomerando estilos diferenciados de se dançar, como os mostrados pelos grupos Jazz de Rua, Brilho Negro, Balé de Rua, Dança de Rua do Brasil, Street Power e Intocáveis, cada qual com suas particularidades, e alguns não enxergando os outros como sendo parte da dança de rua. Logo de cara, o conceito de dança de rua veio para designar aquelas danças que não estavam dentro dos padrões acadêmicos, as que não seguiam os passos, musicalidade e movimentação das danças clássicas.

A partir disso é possível entender porque o grupo Dança de Rua do Brasil se enquadrou em tal definição, pois apesar de utilizar grande quantidade de movimentação e deslocamento espacial da dança *jazz*, a musicalidade e a ordem de organização dessa referência, o modo de dançar não é característico do *jazz* ensinado nas escolas de dança, aproximando-se mais da dança de rua. Mas com a rápida ascensão desse grupo no cenário nacional, tomou forma um estereótipo: dança de rua passou a ser o modo como o grupo Dança de Rua do Brasil dançava, o que culminou num processo de padronização do estilo.

Por volta de 1997, um grupo que até então era tido como de dança de rua começou a receber críticas dos praticantes da manifestação, o Balé de Rua. Ao longo dos anos que vão de 1997 aos dias de hoje, o Balé de Rua modificou sua forma de dançar, inseriu elementos do congado, folia de reis, samba e capoeira, mas continua afirmando que faz dança de rua, o que gera um conflito entre o conceito por ele adotado e as duas concepções anteriores. O Balé de Rua “busca fazer hoje, uma dança de rua brasileira”<sup>330</sup>, como se a dança de rua feita pela Turma Jazz de Rua e pela Família Brilho Negro não fosse realizada por brasileiros. Aparece aqui uma ampliação do conceito de dança de rua pela Cia. de Dança Balé de Rua, pois a dança de rua por ela praticada passa a ser entendida como todas as manifestações que vêm da rua.

Diante dessa amplitude da definição do que é a dança de rua, emergem conflitos travados pelos próprios praticantes para designar o que de fato seria dança de rua. Alguns

---

<sup>330</sup> NARDUCHI, Fernando. Uberlândia, 09 jan. 2007. Entrevista.

apontam como a única dança de rua o *break old school* – que reúne os primeiros passos de *break* elaborados nos Estados Unidos e que hoje se encontram classificados –, numa tentativa de se apegar a definições consolidadas, prontas e que, para eles, seriam as corretas, como declara o *b.boy* Bionicão: “dança de rua mesmo, a dança de rua original é o *break* de chão, essa é a dança de rua”.<sup>331</sup> Outros conceitos surgem com o passar dos anos, mas não excluem a prática e a propagação do modelo anterior.

Preocupados com tamanhas modificações, realizadas pelo grupo Dança de Rua do Brasil e principalmente pelo Balé de Rua, outros praticantes iniciam um processo de resgate, considerando que a verdadeira dança de rua seria aquela praticada antes dos festivais. O problema reside nessa noção de resgate, que carrega consigo a impressão de que a dança de rua deixou de existir, quando na verdade ela se encontra transformada. A emergência de novos estilos de dança de rua não quer dizer um abandono do “autêntico” e sim uma interpretação proveniente de “táticas” que buscam tornar possível a eliminação de carências e a satisfação de expectativas cotidianas. A noção de autenticidade tenta preservar algo imerso no turbilhão do contágio.

Os modelos de definição de dança de rua são estabelecidos em oposição a algo. A Turma Jazz de Rua, por exemplo, não praticava o *jazz* das escolas de dança e dos musicais, assim como a dança de rua do grupo de Santos não era similar à praticada pelos grupos Jazz de Rua e Brilho Negro, e a dança de rua do grupo de Santos, Brilho Negro e Jazz de Rua não é a mesma coisa que a dança apresentada atualmente pelo Balé de Rua. Essas tensões se enrijeceram principalmente pelas experimentações realizadas pelo Balé de Rua ao misturar dança contemporânea e dança de rua, gerando um produto com o qual as camadas populares que praticavam dança de rua não mais se identificam.

A dança de rua, apesar de possuir uma considerável amplitude de criação, em seus primeiros moldes, limita-se aos passos de *jazz*, *funk* e *break*; ela rompe com essas estéticas ao fundi-las em uma só dança, cada qual com seus passos predeterminados. É possível perceber isso na musicalidade de dança de rua, que sempre utilizava canções estrangeiras, e no pudor que era algo muito presente. É nesse sentido que a dança de rua é inovadora. Mas a dança contemporânea vai além, ela extrapola a fronteira do *jazz*, *funk* e *break* em movimentações, passos, musicalidade e pudor.

Como o objeto histórico dança de rua é móvel, o texto desta dissertação tenta acompanhar tal movimentação, compreender “os homens no tempo”, e como já disse

---

<sup>331</sup> SILVA, Cleber da (*B.boy* Bionicão). Uberlândia, 23 mar. 2006. Entrevista.

Bloch<sup>332</sup>, como meio de conhecer melhor as múltiplas, sobrecarregadas de controvérsias, discrepâncias num movimento de continuidade e mudança que produz a coexistência de várias danças de rua. A princípio, a dança de rua não tinha caráter conservador, ao contrário, ela se caracterizava pela inovação, tanto é que não foi questionada a “tradição” do grupo Dança de Rua do Brasil. Mas de 1995 em diante, quando entrou em processo a perda de espaço e reconhecimento, por conta da predominância do estilo daquele grupo, e posteriormente com o Balé de Rua, vários grupos realizaram um recuo assustador às “raízes”. Isso porque a cultura popular através da dança de rua é ora conservadora, ora progressista, e varia de acordo com interesses específicos.

Isso posto, o conceito de dança de rua, tal como empregado nos festivais, é um termo fantasioso, apesar de esteticamente viável, porque não abarca as especificidades da dança de rua, mas nem por isso deve ser deixado de lado. Ele é valioso no que concerne à diferenciação de uma forma de dança gestada para além dos espaços institucionalizados. Designa uma dança que não se enquadra como acadêmica, mas que no seu interior convive com inúmeras manifestações e suas características próprias. É isso que gera os conflitos entre os grupos, pois cada um dança de uma forma diferente. Enquanto uns se autointitulam praticantes de dança de rua, outros, ao realizarem modificações um pouco diferenciadas, passam a não se enquadrar no conceito. Todo conceito tende à generalização e com o conceito de dança de rua não é diferente; ele entra em contraste com a prática, que é plural.

O conceito de dança de rua recebe definições diferenciadas. É a forma de se relacionar com essa dança que forja seus significados no cotidiano, mas uma coisa é inerente a todos os grupos: a dança de rua é menos abrangente que o *hip hop*, contudo, mais abrangente que o *break*, que é uma das possibilidades de dança de rua. Já o termo *street dance* seria uma tradução para o vocabulário inglês; ele apareceu pela primeira vez em 1995<sup>333</sup>, quando havia mais informações sobre o *hip hop* e se iniciou um processo de percepção de que boa parte daqueles movimentos incorporados pela dança de rua provinha dos Estados Unidos (*jazz*, *funk* e *break*) e do discurso do grupo Dança de Rua do Brasil de que a dança de rua teria gênese norte-americana<sup>334</sup>.

Não sei ao certo, ainda, se a nomenclatura *street dance* foi um reajuste dos festivais ou do grupo de dança de rua da cidade de Santos, pois ambos tratam a dança de rua como uma

<sup>332</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

<sup>333</sup> “O fenômeno *street dance* consolida-se como arte”. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, n. 16.907, 02 jul. 1995. p. 17. Revista.

<sup>334</sup> Disponível em: <<http://www.dancaderua.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2006.

manifestação iniciada nos EUA, o que, em trabalho anterior, busquei desconstruir<sup>335</sup>. De qualquer maneira, a utilização de *street dance* seria uma forma “sofisticada” de se dizer dança de rua. Foi empregado mais nos espaços fechados das escolas de dança que, após 1995, começaram a oferecer aulas de dança de rua, quero dizer, de *street dance*. Em Uberlândia, esse conceito nunca foi bem recebido; ele é alienígena à dança de rua na cidade. Jogado inteiramente de fora, causou certo embaraço nos praticantes da dança de rua.

O termo *hip hop* também recebeu inúmeras representações, por conta de suas imbricações com a dança de rua na cidade. Uma afirmação que me chamou a atenção foi a de Candango, que, vindo de Brasília, onde já havia tido contato com o *hip hop*, principalmente o *break*, não compreendeu de imediato o que a galera de Uberlândia percebia como *hip hop*, porque “aqui já tinha muito grupo de dança, certo. Os cara falava que era hip hop, mas nem sabia o que era hip hop, na verdade era grupo de dança, né. Os cara fazia umas dança maluca ali, tinha vários grupos.”<sup>336</sup> O *hip hop* como prática cultural, esse sim, teve sua origem e expansão nos grandes centros urbanos industrializados de cidades norte-americanas, os quais geram locais com condições propícias ao surgimento de manifestações artísticas de cunho contestatório, como é o caso da periferia.

Com o desenrolar da pesquisa anterior, chamou minha atenção a problemática do significado do *hip hop* para seus praticantes, coexistindo diferentes e conflituosas representações sobre a sua manifestação na cidade de Uberlândia, o que tornou necessárias reflexões relativas à instituição do conceito de *hip hop*, suas trajetórias ao longo dos anos, mudanças e transformações, rupturas e continuidades. Partindo do pressuposto de que toda ressignificação é histórica, notei significações diferenciadas.

Ao analisar as leituras, as interpretações, as novas concepções, percebo uma mudança gradual no significado de *hip hop* e *break* para seus praticantes na sociedade uberlandense desde o início da década de 1980 até o tempo presente. O processo de assimilação do *hip hop*, mediado pela dança de rua em Uberlândia, gerou em alguns sujeitos uma representação do *hip hop* como parte de uma prática maior, sendo a dança de rua indissociável dela. A nomenclatura *hip hop* passou então a significar uma dança cujos movimentos teriam de ser realizados com mais força, bem definidos, com grande tonicidade muscular — ingredientes diretamente associados aos passos de *poppin* e *lockin* —, mas acima de tudo dançar com garra, com vontade, como podemos perceber na fala de Diamante: “Hip hop e dança de rua

<sup>335</sup> GUARATO, Rafael. *Dança de rua: corpos para além do movimento* – Uberlândia 1970/2007. Uberlândia: Edufu, 2008.

<sup>336</sup> MACHADO, Gilmar Gomes (Candango). Uberlândia, 19 jul. 2005. Entrevista.

pra mim não tem diferença nenhuma, eu sô da época que dança era o conjunto, dança de rua, hip hop, não era essa coisa toda de hip hop é grafiti, é Dj, é isso, é aquilo, é poesia (...) vamo treiná hip hop? Então vamo dançá travado, né!<sup>337</sup>

No entanto, encontrei uma significação do que seria *hip hop* que me despertou a curiosidade de pesquisador por mesclar todas as definições até então analisadas. Segundo o *b.boy*, *rapper* e grafiteiro Samuel da Silva, a dança de rua pode ser *hip hop*, só que para isso não deve incorporar técnicas acadêmicas, no sentido estrito da palavra. Ao contrário, a dança deve permanecer na rua, sendo praticada com emoção, identificação, amor, criatividade e força, deve ser diferente de tudo e não ter preocupações com aspectos cênicos e corporais rígidos como, por exemplo, postura, ponta de pé e giro com eixo, movimentos da dança *jazz* e da dança clássica, que foram e ainda são utilizados por grupos de dança de rua, mas com um detalhe: sem apego a técnicas. Esse seria, para Samuel, um *hip hop* verdadeiro, uma vez que parte da espontaneidade. Segundo ele, diversos grupos, principalmente após a inserção nos festivais de dança, dedicaram-se cada vez mais ao aperfeiçoamento técnico, cursando *jazz* e balé em escolas de dança da cidade e perdendo, assim, a essência do verdadeiro *hip hop*. Em suas próprias palavras, “perdeu o que era de rua, pra mim deixou de ser hip hop ali.”<sup>338</sup>

Samuel declara que existe em Uberlândia um outro *hip hop* que, aliás, foi e ainda é praticado por aqueles que não quiseram ou não conseguiram se adequar aos movimentos acadêmicos adotados cada vez mais pelos grupos de dança de rua da cidade. Eles dirigiram seus esforços para o exercício do que chamam de “movimentos de chão”, que são os movimentos do *break*, por aqui conhecidos pelos nomes “moinho de vento” (*windmills* ou *back spin* contínuos), *aero-flay* ou *fler* (*Thomas Flare*), giro de cabeça ou giro de coco (*head spin*), sapateado (*foot work*), pião japonês (*halos*), dentre outros.

Foi a partir da segunda metade da década de 1990 que alguns poucos praticantes reforçaram a versão que chamo de hegemônica do *hip hop*<sup>339</sup>, destacando quatro elementos constitutivos: “encontro de hip hop, então hip hop é o que? Quatro elementos. Então se vai ter um encontro de hip hop, então vamo fazê ó, break, grafiti, entendeu? Mc é... u Dj.”<sup>340</sup> De acordo com essa linha predominante de pensamento, a cultura *hip hop* nada mais é que um conjunto de quatro formas artísticas distintas, diferentes, porém convergentes, chamadas de elementos, sendo eles: o *MC* (acrônimo para mestre de cerimônias ou *microphone controller*),

<sup>337</sup> SANTOS, Valdinei Silva dos (Dinei/Diamante). Uberlândia, 14 maio 2005. Entrevista.

<sup>338</sup> SILVA, Samuel da. Uberlândia, 16 maio 2006. Entrevista.

<sup>339</sup> GUARATO, Rafael. Você disse hip hop? Afinal, o que é hip hop? In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS: Revista do Programa de Pós-graduação em História*. Uberlândia: Edufu, n. 33 – Número Especial de 2005, ano 18, p. 223-230, 2005.

<sup>340</sup> SANTOS, Carlos Aparecido dos (Carlim Grafiti). Uberlândia, 15 maio 2006. Entrevista.

o *break*, o *DJ* (*disc jockey*) e o *grafitti*. Eis a peculiaridade do *hip hop*: uma cultura *mix*, sempre em movimento, apropriando e sendo apropriada constantemente. Essa forma hegemônica de conceber a manifestação cultural aqui analisada não exclui outras e diferentes percepções.

Mantendo o foco nas descontinuidades das práticas culturais e na pluralidade dos usos, observo que alguns aspectos permanecem adaptados, outros não. Percebo um conflito de historicidade no conceito de *hip hop* e de dança de rua em Uberlândia, provocado pelo processo histórico no qual os sentidos foram transformados, tornando inviável uma definição plena, estereotipada e hegemônica do que seria o *hip hop* e a dança de rua na cidade aqui analisada até fins da década de 1990.

Entretanto, fruto da ênfase dada à dança em território uberlandense, tendo em vista que “aqui não tinha grupo de rap, né! Tinha muito grupo de dança de rua”<sup>341</sup>, os demais componentes com os quais se estrutura a cultura *hip hop* foram negligenciados até meados dos anos de 1990, período indicado como a década em que o *hip hop* passou a ser executado plenamente em todos os seus aspectos. Era o momento em que o *rap* produzido em âmbito nacional se destacava como musicalidade portadora de uma conduta crítica à sociedade desigual em que se vive. Logo, as bases rítmicas e sonoras dessa música não são propícias à prática do *break*, uma vez que o objetivo dela é transmitir determinada mensagem através da própria música, priorizando as letras.

Um fato curioso é que, a princípio, o *rap* e o grupo musical Racionais Mc’s, principal expoente do gênero no Brasil, foram rejeitados pelos ouvintes uberlandenses, que eram em sua grande maioria *b.boys*, os quais exigiam uma música “mais animada”, chamada *miami*, que possibilitava a execução de manobras de *breakdance*. A não aceitação do *rap* engajado ou politizado perpassou a história do *hip hop* em Uberlândia. Como relata Valdinei Santos, “na época do Flash, Black Chick, o pessoal tentou colocar um rap, lá, ninguém curtia, a galera vaiava. Uma vez levei um disco dos Racionais pra passa e a galera não curtiu.”<sup>342</sup>

Assim aparece o *hip hop* na cena uberlandense, pela mediação da dança de rua, tendo como principais objetivos a diversão, o lazer e a disputa. Somente em fins da década de 1980 e especialmente no início dos anos 1990 é que os até então dançarinos passaram a ter maior acesso aos discos de *rappers* nacionais, a novas técnicas utilizadas por Dj’s, assim como a novas manobras realizadas na arte do grafite, ou seja, foi devido a um aumento significativo

<sup>341</sup> MACHADO, Gilmar Gomes (Candango). Uberlândia, 19 jul. 2005. Entrevista.

<sup>342</sup> SANTOS, Valdinei Silva dos (Dinei/Diamante). Uberlândia, 14 maio 2005. Entrevista.

na recepção de informações a respeito do *hip hop* que ele começou a estruturar-se e a tomar corpo na cidade.

### 3.2 – Dança de rua já era, o negócio agora é *hip hop*!

Como o Festival de Dança do Triângulo e a Secretaria Municipal de Cultura se mostraram impotentes para realizar todos aqueles sonhos depositados na dança de rua, numa situação que envolvia a padronização da dança e o sentimento de que eram concedidos privilégios ao Balé de Rua<sup>343</sup>, alguns dos até então praticantes de dança de rua encontraram no *hip hop* uma maneira de amenizar suas desilusões. Parte deles buscou o *break*, outros migraram para o *rap* e poucos insistiram no *grafitti* e na dança de rua, apostando também no basquete e em bandas e grupos de samba e pagode.

Concomitantemente a esse fenômeno ocorrido com a dança de rua de Uberlândia na década de 1990, dançarinos e novos jovens das periferias adotaram o *hip hop* como elemento cultural de identificação, com destaque para a dança, o *break*<sup>344</sup>. Já em fins da década de 1980, alguns dançarinos de dança de rua começaram a praticar o *break: poppin', lockin' e b.boy*, mas essa modalidade ficou restrita aos grupos de dança de rua e sua peculiar estética, principalmente aos *b.boys*, pois os dançarinos desenvolviam essas formas de dança para inseri-las nas coreografias dos grupos e para os rachas nas boates. Assim, o *break*, dança característica do *hip hop*, estreou na cena uberlandense por intermédio da dança de rua. Mas a aparição de pessoas ligadas somente ao *break* aconteceu mais tarde, no início da década de 1990, e se fortaleceu depois de 1995.

Nesse momento, a dança de rua começou gradativamente a perder suas características e a simbologia que a tornou canal de identificação e reconhecimento entre seus praticantes e o meio em que viviam. A adesão ao *hip hop*, como parte de uma filosofia de vida, é uma amostra de que todo homem “pelo simples fato de ser homem, de ter portanto uma linguagem,

<sup>343</sup> Análise detalhada de como tais acontecimentos ganharam significados entre os praticantes de dança de rua poderá ser encontrada em: GUARATO, Rafael. *Dança de Rua: corpos para além do movimento* – Uberlândia 1970/2007. Uberlândia: Edufu, 2008.

<sup>344</sup> O *hip hop* se caracteriza por uma rede de manifestações artístico-culturais que são: *rap, break e grafitti*. Destaco o *break* por dois motivos: o fato de a presente pesquisa focar a dança e a constatação de que, mesmo após o surgimento de diversos grupos de *rap* e grafiteiros na cidade, o *break* continuou, até o final do século XX, a ser a principal manifestação artística do *hip hop* em Uberlândia, devido à existência de espaços e musicalidades propícias para tal prática, como as danceterias noturnas, dentre as quais cito o Black Chick e a Flash danceteria, que funcionavam aos finais de semana, e os encontros de *break*. Outro ponto importante é que a existência de um movimento de dança de rua na cidade impossibilitou um imediato fortalecimento do *hip hop*, que ganhou destaque no cenário nacional com as músicas de *rap* executadas por Racionais, Thaíde, Mc Jack, Código 13, Dj Raffa, Os Magrelos, Sampa Crew, Câmbio Negro e GOG, cuja musicalidade privilegiava as letras, enquanto os grupos de dança de rua enfatizavam o ritmo, dando preferência ao *miami* e ao *koo/smurf* e não ao *rap*.

de participar do senso comum, de aderir a uma religião, ainda que na forma mais simples e popular, é filósofo.”<sup>345</sup> A aderência a um modismo conota entrelaçamento da filosofia com a cultura para acrescentar a possibilidade de construção ou reconstituição de identidade por meio das relações mantidas com o mundo que circunda os sujeitos sociais e que insistem em manter-se vivas em sua memória individual e coletiva.

Partindo do pressuposto de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, como salienta Halbwachs<sup>346</sup>, todas as lembranças, ideias e reflexões são constituídas no interior de um grupo, inspiradas por ele. Isso significa que a identificação e o reconhecimento são construtos delineados a partir de referências polifônicas e polissêmicas. Nessa tessitura de memórias, compartilhada não só no campo histórico, do real, mas também do simbólico, se assentam os sentimentos de identidade e de pertinência a um grupo.

O *hip hop* apareceu como via que possibilita a manutenção de grande parte dos significados historicamente atribuídos à dança de rua por seus membros. Serviu como pressuposto de embasamento para negação das transformações sofridas pela dança de rua, seja por orientação da crítica especializada ou pelas experimentações em dança contemporânea. Interferem em movimentos desse tipo os críticos de arte e os jornais que reproduzem julgamentos e classificações, mas eles só exercem influência com a condição de seus leitores atribuírem a eles tal poder<sup>347</sup>.

A invenção da imprensa e as modificações fundamentais na organização das estruturas sociais pela urbanização, alteram papéis, atividades e percepções do indivíduo. Em uma sociedade pautada na comunicação e na informação se desenvolvem artifícios cada vez mais sofisticados para registrar, armazenar e disseminar informações e memórias. Os estímulos recebidos do exterior são variadíssimos e a partir deles os indivíduos interagem em sociedade, com seus grupos e instituições. Todas as trocas que aí se estabelecem são feitas por meio da linguagem, que é elemento socializador.

Essa dinâmica social ultrapassa a proposição de Britto, pela qual se atribui à “natureza da informação trocada” a responsabilidade de maior ou menor impacto em um sistema, sendo dessa informação a tarefa de catalisar recursos adaptativos de diversos níveis de organização. Segundo a autora, quando se lida com trocas de informação que provocam “baixa ressonância” em determinado sistema, a resposta organizativa deste será de “baixa

---

<sup>345</sup> GRAMSCI, Antonio. O materialismo histórico e a filosofia de Benedetto Croce. Apud GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 66.

<sup>346</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, 2006.

<sup>347</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dinâmica dos campos*, 2007. p. 225.

complexidade”. Nesse sentido, a autora trabalha com juízo de valor ao tachar esse processo como de “pouca flexibilidade conectiva”, rotulando o sistema como “muito rígido.”<sup>348</sup>

Creio ser incoerente, ao analisarmos processos pelo viés historiográfico, falar em “natureza da informação”, pois isso sugere certa neutralidade na mensagem e passividade na recepção. Tendo a informação o poder de estabelecer o grau de mudança, deixam-se de lado supostas “matrizes culturais”<sup>349</sup>. Não há como simplificar, porque, em determinados grupos, uma mudança aparentemente simples ou de “pouca flexibilidade conectiva” para alguns pode representar, para outros, uma revolução nos modos de vida<sup>350</sup>.

O problemático do esquema de Britto, e conseqüentemente, da noção de evolução em história, é lidar com juízos de valor ao classificar sistemas que se alteram pouco como retardatários, menos complexos, por receberem “informação pobre”.

*A qualidade informativa dessa troca com o ambiente vai demandar do sistema diferentes níveis de organização: se a informação for pobre, a resposta organizativa do sistema para lidar com ela será de baixa complexidade, o que corresponde a pouca flexibilidade conectiva entre os elementos, tornando-a muito rígida. Essa rigidez dificulta a adaptação do sistema às intervenções do ambiente e, desse modo, seu processo evolutivo fica comprometido.*<sup>351</sup>

Não existe informação pobre; o que temos são formas diferenciadas de lidar com as informações, cujos contornos são traçados por fatores sociais, econômicos, culturais e políticos que não devem ser rotulados, mas sim compreendidos. Assim como nem todos os povos e corpos têm a mesma intensidade de contato, também os sujeitos sociais têm condições diversificadas de acesso e troca de informação; são também variadas as maneiras de interpretação dos enunciados que recebem. Com base nisso, o historiador nunca deve dizer

<sup>348</sup> BRITTO, 2008, p. 78 e 79.

<sup>349</sup> Barbero utiliza a expressão “matrizes culturais” não para referir-se à evocação do arcaico, mas antes, ao processo de remeter a elementos da tradição que dialogam com o presente, encontrado no conceito de “residual” de Raymond Williams. Detalhes sobre o conceito, ver em: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 324.

<sup>350</sup> Investigando as transformações tecnológicas aplicadas aos meios de produção, o historiador inglês E. P. Thompson conseguiu captar, com sensibilidade, como as mudanças providas da revolução industrial afetaram em cheio não só a forma de produzir dos homens e mulheres daquele tempo, mas todas as suas formas de se relacionarem, implicando fortes mudanças nos modos de vida daqueles que vivenciaram o processo. Tais pesquisas poderão ser encontradas nas obras: “A formação da classe operária”, em seus três volumes, e na reunião de textos do autor contidos no livro “Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional”, ambos traduzidos e publicados em português. Também é exemplar a pesquisa de Max Weber em seu conhecido texto “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, em que ele analisa como os pressupostos religiosos advindos da reforma protestante coincidiram com o processo de consolidação do capitalismo, não afirmando que estão coligadas, mas mostrando suas aproximações em determinado período histórico. Sobre o tema consultar: WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

<sup>351</sup> BRITTO, Fabiana Dultra, 1999, p.39.

se um fato histórico é bom ou ruim<sup>352</sup>; ao contrário, deve dedicar-se à compreensão dos processos e não à atribuição de juízos de valor.

O procedimento analítico de Britto supõe algo que considero inexistente: a “informação pobre”. Seria dessa qualidade de informação a culpa pela “baixa complexidade” e pela “pouca flexibilidade conectiva”, tornando o sistema “muito rígido” às mudanças, o que comprometeria o “processo evolutivo”. Lendo nas entrelinhas, vejo subentendida a insinuação de que “informação pobre” diz respeito às pessoas pobres e às informações por elas compartilhadas para constituir uma cultura popular.

Assim como as mudanças estéticas e simbólicas em dança não se dão por dinâmicas estritamente biológicas, nem obedecendo a regras rígidas de funcionamento, a manutenção dos valores simbólicos presentes na dança de rua e transmitidos a outras danças se processa por necessidades, anseios e pelo desejo de manter acesos valores do passado, sendo esse desejo não abstrato, mas definido em torno da realidade social. As inovações formais geram contradições, desvios, mudanças, rupturas. Se por um lado as inovações propostas e incentivadas pela crítica especializada em dança rompem com uma “camisa de força”<sup>353</sup>, por outro elas promovem um desvínculo social e cultural nas manifestações populares, pois lida com formas, valores e conceitos totalmente desarticulados da realidade daquelas pessoas.

---

<sup>352</sup> VEYNE, Paul, 1987, p. 152.

<sup>353</sup> Klauss Vianna utiliza o termo para se referir às técnicas pré-estabelecidas em dança, que por vezes atuam mais no sentido de limitação da prática corporal humana do que no sentido de liberdade e possibilidade de criação e vivência corporal por meio da dança. VIANNA, Klauss. *A dança*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991. p.12.



Ilustração 12: Grupo Filhos do Guetto-Uberlândia e DF Zulu Breakers-Brasília em apresentação no Teatro Rondon Pacheco em 1998. Imagem do acervo pessoal de Alex Feliciano.

A formatação da dança de rua nos festivais e o destaque dado àqueles que se dedicavam à dança contemporânea foram experimentados por muitos dançarinos. Alguns interpretaram a mensagem dos especialistas como uma recomendação: “esqueça tudo o que você sabe”<sup>354</sup>, mas o pessoal da dança de rua não estava disposto a simplesmente esquecer porque “a gente tinha o nosso mundo, a gente fazia aquilo ali e pronto. E a gente não era forçado: ó, você vai fazer isso aí.”<sup>355</sup> Cloifson Luiz da Costa (*b.boy* Chiquinho), que iniciou seu contato com a dança de rua em 1994, período de grande ascensão dessa prática, e permaneceu até 1999 na Cia. de Dança Balé de Rua, experimentou de perto todas essas mudanças. Em 1999 ele abandonou a dança de rua para dedicar-se ao estudo das danças urbanas, “porque até então não tinha nenhuma base teórica, não tinha... era uma coisa meio que no escuro, meio autodidata.”<sup>356</sup>

Gestos, passos, coreografias contidos na dança de rua são frutos de convenções que recebem sentido nos grupos que os inventaram ou o adotaram. Tal estrutura sofreu inúmeras alterações, sendo que, “para devolver a percepção deste sinal todo o seu valor, é preciso

<sup>354</sup> AREF, Mamede. Apud ROCHA, Rute. Jazz de Rua é Minas no Paraguai. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 09 set. 1997. p. 6. Espetáculo.

<sup>355</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

<sup>356</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

recolocá-lo dentro do conjunto de que faz parte.”<sup>357</sup> O conjunto de práticas sociais e simbólicas encontradas no meio urbano que oferece algo mais próximo possível daquela dança de rua de antes foi o *hip hop*. Por isso Chiquinho saiu

*do Balé de Rua porque o direcionamento começou a mudar né! Então assim, foi interessante o primeiro contato com a dança contemporânea, bastante válido estudar dança contemporânea. Só que o grupo começou a se direcionar muito por essa vertente, aí a gente começou a esquecer muita coisa (...) foi se desvirtuando, eu fui me sentindo um peixe fora d'água com aquela história toda.*<sup>358</sup>

Diante das relações de força travadas nos festivais entre conhecimento e cultura popular e concepção artística da crítica especializada, a dança de rua se deparou com um panorama em que os dançarinos ou se adequavam às exigências ou paravam de dançar, ou ainda migravam para outras práticas culturais. Tendo em vista que não basta executar uma diversidade de gestos para decifrar a dança, é necessária uma educação em dança, teórica e prática. Nos festivais encontramos um embate entre educações distintas em dança, a dos populares e a dos críticos especializados. E esta não se mostrou apta a compreender aquela, bem como, em grande medida<sup>359</sup>, a recíproca é verdadeira, já que “para aprender qualquer linguagem é preciso submeter-se a um adestramento difícil.”<sup>360</sup> No jogo desigual de forças, o popular se mostrou novamente complexo e dinâmico, encontrando formas outras de manutenção de seus valores.

Apesar da aparente incompatibilidade entre os valores do popular e os da cena artística da dança, encontramos sujeitos que participam de criações artísticas em dança contemporânea, não por compartilhar de sua capacidade de contestação estética, política, social e artística por meio da dança. Quando questionado sobre as mudanças efetuadas pela Cia. de Dança Balé de Rua e os ataques direcionados à crítica pelos ainda dançarinos de dança de rua, um dos diretores da companhia declarou:

*Mas não é gente, é o caminho que o grupo seguiu e a gente... seguiu esse caminho até pra sobreviver também né cara, porque sobreviver de dança não é fácil né. (...) o Balé de Rua segue um caminho diferente, totalmente diferente, a gente segue um caminho muito artístico mesmo, do lado da coisa.*<sup>361</sup>

<sup>357</sup> HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva entre os músicos. In: \_\_\_\_\_. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou). São Paulo: Centauro, 2006. p. 200.

<sup>358</sup> COSTA, Cloifson Luiz da. (*B.boy Chiquinho*). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>359</sup> Salvo as exceções analisadas no capítulo anterior.

<sup>360</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva entre os músicos*, 2006, p. 205.

<sup>361</sup> SILVA, Marciel (Diarréia). Uberlândia, 16 jan. 2007. Entrevista.

Já Chiquinho, que abandonou o Balé de Rua por não compartilhar de suas mudanças estéticas, hoje atua como intérprete nos trabalhos “O corpo é a mídia da dança?” e “Outras partes” de Vanilton Lakka. Mas a adesão não se deu apenas pelo compartilhamento das discussões presentes nessas produções, pois

*a dança, assim como a... que é uma coisa que me atrai, que é a coisa do não resolvido, do não estático, da dinâmica né! Que na dança contemporânea tem esse dinamismo. (...) Agora, além disso, claro que seria demagogia eu falar que uma parte não seria pelo dinheiro, também tenho que sobreviver, eu tenho que pagar minhas contas.*<sup>362</sup>

Além do ato corporal da dança, outras questões permeiam a vida dos sujeitos que fazem, condicionam e interferem nas transformações. O reconhecimento artístico e a sobrevivência por meio da dança eram almeçados pelos dançarinos de dança de rua no âmbito dos festivais competitivos, mas não supridos por estes, tendo os populares que, por vezes, recorrer a novos usos de seus corpos para atender seus anseios socialmente constituídos. É nesse sentido que as técnicas corporais de Mauss atuam, nas “maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos.”<sup>363</sup> E nas constantes relações sociais, os corpos se alteram, movidos por interesses diversos.

A dança *break* possui códigos, regras, nomenclaturas, passos, movimentos, significados amplamente difundidos e formatados por seus próprios praticantes<sup>364</sup>. “Então é a dança de rua de palco que a sofre várias influencias e outra coisa é o b.boy”<sup>365</sup>. Enquanto a dança de rua no Brasil sofreu alterações de outras estéticas e significados no espaço dos festivais, a *breakdance* nos EUA foi sendo pensada e formatada especificamente por seus praticantes.

De qualquer forma, não se pode afirmar que foi na segunda metade da década de 1990 que a *breakdance* passou a ser praticada em Uberlândia, tendo em vista que tal dança já vinha sendo executada desde o início dos anos de 1980. O que aconteceu foi a intensificação do exercício da *breakdance* na cidade, fruto do aumento no número de ensaios e de uma dedicação exclusiva a tal dança, o que por sua vez não implica dizer que inexistiam bons

<sup>362</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (B.boy Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>363</sup> MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EDUSP, 1974. p. 211.

<sup>364</sup> A codificação da dança *break* foi e ainda está sendo confeccionada por seus praticantes, que criam os movimentos, atribuem nomes e definem o modo de execução. Informações acerca desses movimentos e seus criadores poderão ser encontrados em: *Old School Dictionary*. Poppin’, Lockin’ e Breakin’. (75 min), VHS. Storm’s: Footwork Fundamentals. (116 min.), DVD, 2006, e em inúmeros tutoriais disponíveis na internet.

<sup>365</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (B.boy Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

*b.boys* anteriormente, mesmo porque há muitos nomes a citar, como Barrinha, vindo do Rio de Janeiro e tido por muitos como o primeiro *break boy* da cidade; Agnaldo, Branca de Neve, Mamede Aref, Nego John e o mais reverenciado: Nego Loiro, todos integrantes do grupo Turma Jazz de Rua; Luizim Olho de Vidro (que atualmente é DJ) e Sapecado. Esses foram os precursores do *break* em se tratando dos “movimentos de chão”, principalmente os conhecidos como *power move*. Os dançarinos da cidade destacaram os movimentos moinho de vento, *aero flare*, giro de cabeça e pião japonês.

Nas rodas de *b.boys* o que prevalece são os dançarinos individuais, não se formam grupos; às vezes uma turma de amigos contra outra. Existe um formato para se dançar *break* e as variações nessa dança não podem negligenciar os chamados movimentos básicos. A principal característica do *break* é o duelo, a disputa, a batalha para ver quem é o melhor. Quando o festival deixou de apontar um vencedor, ele deixou de ser motivador para aqueles jovens.

*Intão até 95 rolô, depois num teve mais premiação mais lá no Festival de Dança do Triângulo. Aí u pessoal desanimô, né? Porque eles quíria dançá pra pode ganhá um primeiro lugar, levá um troféu pra casa (...) Aí agora ce vê, hoje só uns gato pingado.*<sup>366</sup>

Foi a partir de meados de 1990 que algumas pessoas começaram a treinar somente a *breakdance*. Com a defasagem dos grupos de dança de rua, vários dançarinos resolveram se dedicar ao *break*, surgindo, então, uma safra de *b.boys* com alto nível de aperfeiçoamento; entre eles, nomes de destaque como Samuel, Alan, Gladistone, Caetano, Fabrício, Bazé, Tipé, Tuzinho, Book, William, Jorlan, Pébão, Vanuso, Flavin, Som, Camonha, Carlim, Calango, Euripinho, Claudão, Bionicão, Sandrão, Lelegume, Candango, Ostim, Kim, Quiqui, Chapisco, Diamante/Dinei, Cloudes, Márcio Leandro (Marcinho), Jacaré, Adriel, Chiquinho e outros mais. Também foi nesse circuito que surgiram os grupos especificamente de *b.boys*, como o Grupo DMB (Defensores do Movimento Break) e Filhos do Gueto<sup>367</sup>. Uma característica que é inerente aos praticantes do *break* é a dedicação. Também não é para menos, uma vez que se trata de uma dança que exige muito do corpo, em relação tanto à força física quanto à elasticidade, como ressalta Samuel da Silva:

<sup>366</sup> SANTOS, Carlos Aparecido dos (Carlim Grafiti). Uberlândia, 15 maio 2006. Entrevista.

<sup>367</sup> Posteriormente, com a junção desses dois grupos, foi formado a Udi Força Break, *crew* que atuou até o início deste século.

*O break é o seguinte, si você não ensaia no mínimo, no mínimo 3, 4 vezes por semana, 2, 3 horas, das sete às dez, né? 2, 3 horas por dia é... pelo menos 3 ou 4 vezes por semana, você não desenvolve, você não vira nada. Eu quase ficava sem vim almoçar em casa pra mim ficar lá u dia inteiro, o dia inteirim, dia inteirim...*<sup>368</sup>

Da década de 1980 até início do presente século, a prática do *b.boy* em Uberlândia ficou restrita aos movimentos conhecidos como *power move*<sup>369</sup>. Eles exigem do corpo um alto grau de especificidade física e condicionamento, tendo em vista a necessidade de força, técnica e flexibilidade dos movimentos propostos. Segundo a professora e pesquisadora Márcia Strazzacappa, as técnicas de dança têm um fim em si, que seria preparar o indivíduo para a execução de determinada estética. Assim, para haver técnica, tem que haver princípios e formas codificadas<sup>370</sup>.

A prática do *b.boy*, até fins da década de 1990 no Brasil, adotou como forma aquelas movimentações que são vulgarmente conhecidas como “giros”. A falta de informação acerca do que praticavam<sup>371</sup> fez emergir novas significações que davam sustentação à prática do *break*, como: quanto mais alongado e esticado for o movimento, mais bem executado ele será. Quando os praticantes de *break* “esgotavam” suas possibilidades, começavam a treinar os mesmos movimentos para o lado contrário. Por esses motivos, aqueles dançarinos

*eram tidos como ginastas, que era o pessoal que usava muito movimentos que hoje a gente sabe que são nomeados como “Power Move” (...) Então começaram a trabalhar mais nessa área e tem um grande grau de dificuldade muito grande. Então começou, o Brasil tinha uma certa cara*

<sup>368</sup> SILVA, Samuel da. Uberlândia, 16 maio 2006. Entrevista.

<sup>369</sup> A eleição dos movimentos de *power move* pelos praticantes de *break* na cidade de Uberlândia não difere muito da realidade brasileira. Com exceção de algumas *crews* (grupos) paulistanas, como a Back Spin Crew, a prática do *break* no Brasil é historicamente vinculada à realização dos movimentos de “giros”. Tal panorama foi percebido por ALVES, César. *Pergunte a quem conhece*: Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004; VILELA, Lilian Freitas. *O corpo que dança*: os jovens e as tribos urbanas. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

<sup>370</sup> STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, Márcia Maria. *O corpo em-cena*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994. p. 133.

<sup>371</sup> O contato dos praticantes de *breakdance* no Brasil com passos, gestos, movimentos e a simbologia de tal dança se deu principalmente por intermédio de vídeos e filmes que circularam no território nacional ao longo das décadas de 1980 e 1990. Somente com o advento e parcial popularidade da rede mundial de computadores (internet) é que os adeptos do *break* puderam ter acesso a uma imensa rede de movimentos e significados que envolvem sua prática e que foram estabelecidos por seus criadores norte-americanos. No decorrer dessas décadas, destacaram-se os filmes: BEAT Street. Direção: Stan Lathan. EUA: Rhino Orion Pictures, 1984. 1 filme (106 min), VHS, son., color; BREAKIN’: Breakdance: o filme. Direção: Joel Silberg. EUA: Entertainment Home de MGM, 1984. 1 filme (90 min), VHS, son., color; BREAKIN’ 2: Electric Boogaloo. Direção: Sam Firstenberg. EUA: Cannon Pictures, 1984. 1 filme (94 min), VHS, son., color; FLASHDANCE. Direção: Adrian Lyne. EUA: PolyGram Filmed Entertainment, 1983. 1 filme (94 min), VHS, son., color; WILD Style. Direção: Charlie Ahearn. EUA: Rhino Home Video / Records, 1982. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

*que era diferente da cara lá fora, porque a gente tinha um direcionamento para as coisas virtuosas, apenas as coisas virtuosas.*<sup>372</sup>

A partir dessa realidade e eleitas as movimentações para serem executadas, os dançarinos de *break* “das antiga” se lançavam num esforço de treinamento ostensivo para que pudessem obter o condicionamento técnico esperado. Tinham em mente que, “quando se realiza trabalhos corporais em intervalos de tempo muito longos, o corpo não consegue assimilar as informações, não consegue o adestramento.”<sup>373</sup> Destaco que o motivador central para a busca do aperfeiçoamento técnico no *break* era principalmente o caráter competitivo inerente a tal dança. Com as disputas, que se davam semanalmente, os corpos eram testados em processo contínuo, tornando possível a percepção de melhoramento técnico consideravelmente rápido.

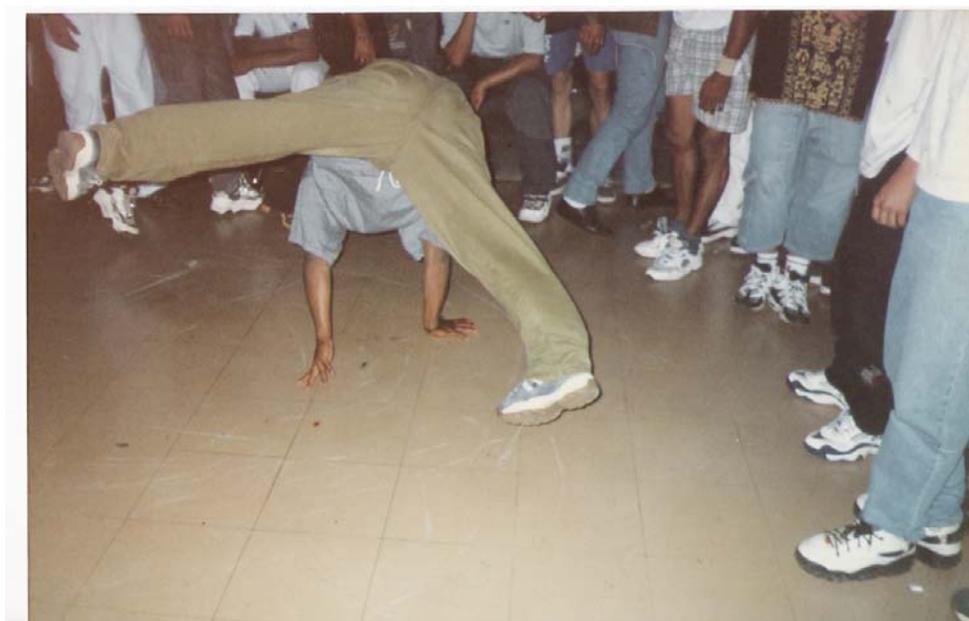


Ilustração 13: Alan Kardec (B.boy Alanzinho) executando o Thomas Flare na Flash Danceteria por volta de 1998. Imagem retirada do acervo pessoal de Keila Noemy da Silva.

O espaço utilizado era sempre improvisado em quadras, praças dos bairros e varanda de casas; muitas vezes eles treinavam sobre uma base de papelão colocada sobre o asfalto. Mas, na maioria dos casos, os ensaios eram realizados em pequenos espaços públicos que recebiam um tratamento especial, sendo muito bem limpos e encerados para que os movimentos pudessem ser executados. Um exemplo é o “pisim”, situado nas ruínas de uma construção na divisa dos bairros Jardim das Palmeiras e Planalto, onde crianças e jovens se

<sup>372</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>373</sup> STRAZZACAPPA, 1994, p. 129.

reuniam para dançar no início da década de 1990. Nessa mesma época, era também utilizada uma quadra do bairro Industrial, que ao anoitecer se tornava palco para *b.boys* dos bairros próximos; todos cuidavam muito bem desse espaço. Nas palavras de Diamante, “o quadradim era mais limpo que nossa casa”.<sup>374</sup>

No entanto, ao contrário da situação apresentada por Lilian Freitas Vilela ao investigar o *break* e *funk miami* na cidade de Campinas (SP), em que o aprimoramento técnico se dava primordialmente pelo “rompimento de limites e a busca da superação física” que, segundo a autora, “provoca enorme prazer no dançarinos e é por isso que eles treinam tanto para aprimorar e criar novos movimentos”<sup>375</sup>, em Uberlândia, o que impulsionava os dançarinos na busca de melhoria técnica eram as rivalidades, os “rachas”.

A competitividade foi e ainda é a força motriz da dança de rua e do *hip hop* em Uberlândia. A vontade de ser o primeiro no festival e nos concursos de dança de rua, ou até mesmo de ser o melhor dançarino dentro de um grupo, é encontrada também na prática do *break*, quando os dançarinos (*b.boys*) organizam uma roda composta de sujeitos, a maioria *breakers*, e ali realizam verdadeiras “batalhas de break”, como são conhecidos os duelos nos quais os dançarinos, geralmente um por vez, entram na roda e executam movimentos e intimam outro para competir, dando início a uma competição de dança.

Nesse confronto, cada *b.boy* se autodenomina “o melhor”, ocorrendo frequentemente desavenças ou até mesmo brigas no desenrolar do “racha”. Daí ser comum nas falas dos dançarinos de *break* a narrativa de duelos seguidos de “atritos”, em decorrência também da espontaneidade da própria roda, pois dificilmente ocorriam confrontos marcados previamente. Ao contrário, ao ter à disposição um aparelho de som, logo se abria a roda, daí iniciavam-se as intrigas, o falatório e em seguida a dança, sendo que na maioria das vezes os “gladiadores” nem se conheciam, tornando frequentes falas como: “sempre o pessoal quiria bater na gente, corria atrás da gente”.<sup>376</sup>

Cleber da Silva, mais conhecido como *b.boy* Bionicão, destaca que o acontecimento de empurra-empurra, com ameaças e falatório, era comum ao se montar uma roda de *break*, mas brigas de fato dificilmente ocorriam nas rodas específicas de *b.boy*, porque “nóis fazia as roda naquele estilo, né irmão? Era a paz, a paz que reinava.”<sup>377</sup> Em outras palavras, mesmo

<sup>374</sup> SANTOS, Valdinei Silva dos (Dinei/Diamante). Uberlândia, 14 maio 2005. Entrevista.

<sup>375</sup> VILELA, 1998, p. 124.

<sup>376</sup> SANTOS, Valdinei Silva dos (Dinei/Diamante). Uberlândia, 14 maio 2005. Entrevista.

<sup>377</sup> SILVA, Cleber da (Bionicão). Uberlândia, 23 mar. 2006. Entrevista.

estando inserido nos praticantes da *breakdance*<sup>378</sup> um espírito de competitividade, fruto de sua própria origem, nota-se a existência de um respeito mútuo no interior da roda, onde *breakers* se enfrentam, gritam, ameaçam, mas sem partir para agressão física. Mas esse comportamento não era lei entre os praticantes; vez ou outra “o pau quebrava”.



Ilustração 14: Alan Kardec (b.boy Alanzinho) executando um Air Tack (Loko) durante a realização de um evento de break na cidade de Araguari-MG em 2001. Imagem do acervo pessoal de Adriel Almeida Dias.

As rodas compostas de *b.boys* geralmente eram mais pacíficas, pois todos os *b.boys*, antes e depois de racharem, cumprimentavam-se, numa relação mais individualizada, de *b.boy* para *b.boy*. A circunferência das rodas era maior devido aos movimentos executados (*power moves*), necessitavam de um espaço maior, o que distanciava os gladiadores, além do que, quando um *b.boy* perdia o controle do movimento e acertava a perna em alguma pessoa, imediatamente ele pedia desculpas. Mas quando envolviam pessoas da dança de rua, que dançavam *break* e *kool/smurf* ou *lockin'* e *poppin'*, as rodas eram menores e iam reduzindo de acordo com a “temperatura” da disputa, o que deixava os competidores mais próximos um do

<sup>378</sup> O *break* surgiu como meio de transposição dos conflitos entre gangues dos subúrbios das cidades norte-americanas para o âmbito da dança. Informações detalhadas poderão ser encontradas em: HERSCHMANN, Micael M. *Abalando os anos 90*. Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; GUARATO, Rafael. Você disse hip hop? Afinal, o que é hip hop? In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS: Revista do Programa de Pós-graduação em História*, n. 33 – Número Especial de 2005, ano 18. Uberlândia: Edufu, 2005. p. 223-230; ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *A periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001; SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

outro, facilitando o contato físico. Na maioria das vezes eram no mínimo duplas que participavam dos rachas. Se ocorresse contato físico era o início da briga, pois ele era sempre intencional. Era comum o conflito dançante entre *b.boys* que faziam parte de algum grupo ou que, na hora do racha, estavam do lado dele.

Mas independentemente da ocorrência de brigas, o caráter competitivo do *hip hop* é visto pela maioria de seus integrantes como fator positivo, porque incentiva o desenvolvimento de um bom trabalho, seja no *rap*, no *break* ou no *grafitti*, todos recheados com um toque de rivalidade, desembocando em uma desenfreada e incessante corrida pelo aperfeiçoamento com o objetivo de superar os demais. Existe uma preparação para o *b.boy* entrar na roda: eles tira as carteiras dos bolsos, dispensa relógios e chaves, aquece e alonga o corpo. Isso faz com que todos fiquem olhando aquele sujeito antes mesmo de sua performance na roda.

Ao investigar os bairros periféricos de Uberlândia, como é o caso do Tocantins, Planalto, São Jorge e Seringueiras, verifiquei que, independentemente de possuírem ou não acesso ao centro da cidade e/ou aos bairros onde se localizavam danceterias voltadas ao *funk* e ao *rap*, os dançarinos residentes em um mesmo bairro alimentavam uma sociabilidade competitiva entre eles. Carlim Grafiti destaca:

*Sempre a disputa era entre nós memo aqui, né? Os muleque daqui, ninguém vinha pra cá insiná nós intendeu? Aí nós era no break tal, nós punha carpete na, na rua pra aprendê a rodá... na grama, machucava u ombro, cabeça e o incentivo maior era entre, era nós memo intendeu? Aquele negócio de, disputa, um quíria cê mais, intão sempre tinha o n°.1, o n°. 2, quem que era o último. Intão aquilo ali incentivava, até nós cunhecê o Flash, Flash lá no Roosevelt, ou? Lá era doido.<sup>379</sup>*

Tal como a dança de rua, os dançarinos de *break* frequentavam o ambiente das boates. Importa lembrar que a maioria deles fez parte dos grupos de dança de rua. Nesses locais eram realizados rachas que motivavam os dançarinos a melhorar seu desempenho durante a semana para que, ao chegar o próximo final de semana, pudessem surpreender na roda com movimentos de difícil execução. O resultado foi o aumento de especificidade técnica dos dançarinos de Uberlândia, que era percebido em viagens para cidades da região, Goiânia e São Paulo, onde aconteciam encontros e batalhas de *break*.

*Por causa dessa rivalidade, os cara treinava igual doido (...) si de repente um cara fizesse um movimento melhor qui a gente ou que a gente ainda não*

<sup>379</sup> SANTOS, Carlos Aparecido dos (Carlim Grafiti). Uberlândia, 15 maio 2006. Entrevista.

*fazia, nós treinava igual doido, coisa qui as veis o pessoal gastava 5, 6 meses para aprender, a gente lutava pra vê si conseguia pegá dum sábado nu outro. Pra quando chegasse nu sábado que vem, chegasse lá e fazê esse movimento pra queimá us cara.*<sup>380</sup>

Cabe ressaltar que a peculiaridade do *hip hop* uberlandense encontra-se na dança de rua, haja vista que é uma prática cultural em que sujeitos históricos utilizaram, e ainda utilizam, elementos da *breakdance* característicos da cultura *hip hop*, mesmo não tendo conhecimento, inicialmente, de que a dança que faziam continha o *break*. Foi principalmente a partir da percepção de que “dança de rua não deu camisa para ninguém aqui”<sup>381</sup> que grande parte de seus praticantes resolveram se dedicar ao movimento *hip hop* em geral; já os praticantes do *break* passaram a reivindicar a nomenclatura dança de rua para representar tal prática.

Somados às promoções das danceterias, aconteciam os “encontros de *break*”, realizados no primeiro domingo de cada mês no Teatro de Arena da Praça Sérgio Pacheco, Centro da cidade, local que se tornou o ponto convergente de eventos relacionados ao *hip hop* entre 1996 e 2001. O primeiro encontro, em 1996, foi exclusivamente voltado para a dança e dispunha de uma aparelhagem de som precária, o famoso “três em um”<sup>382</sup>. Há um conflito entre praticantes do *break* em torno do pioneirismo na realização de tais eventos, envolvendo principalmente Mamede Aref e Samuel da Silva. Isso porque nos dias oito e nove de fevereiro de 1992 foi organizado por Mamede Aref o Encontro Regional de Arte e Cultura de Uberlândia<sup>383</sup>, onde foram realizadas apresentações de grupos de dança de rua, *b.boys* e cantores de *rap* da cidade e da região. Foi o primeiro encontro que reuniu integrantes do *hip hop*; não se desenvolveram outras edições.

No entanto, credito a Samuel da Silva a realização dos primeiros encontros periódicos especificamente voltados ao *break* e ao *rap* por volta de 1996, posto que antes havia uma mistura de grupos de dança de rua com as manifestações do *hip hop*. O encontro promovido por Mamede foi mais abrangente. Dada a inserção dos grupos de *rap*, os encontros passaram a atrair um público voltado não só para a dança como também para a música, que gradativamente “roubou a cena” do *hip hop* em Uberlândia.

<sup>380</sup> SILVA, Samuel da. Uberlândia, 16 maio 2006. Entrevista.

<sup>381</sup> SANTOS, Carlos Aparecido dos (Carlim Grafiti). Uberlândia, 15 maio 2006. Entrevista.

<sup>382</sup> Consiste em um aparelho de som voltado para o interior de residências, contendo tocafitas, rádios Am e Fm e um tocadiscos.

<sup>383</sup> “Dança de rua começa a ganhar maior público”. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, 11 fev. 1992. p. 11. Cultura; “Dança deixa os palcos”. *O Triângulo*, Uberlândia, n. 8106, 06 fev. 1992. p. 10. Variedades.

Os encontros de *break* realizados a partir de 1996, e que depois contaram com o apoio de Mamede Aref e Reinaldo Tomé Paulino, eram considerados pelos dançarinos de dança de rua como um simples espaço de sociabilidade entre seus praticantes. Quem gostava de “rachar” nos encontros eram os *b.boys*, pois ali a dança era efetuada à luz do dia, facilitando a percepção, pelos dançarinos, dos movimentos de seu oponente, enquanto nas boates a iluminação atrapalhava a observação, o que não rebaixa o nível de importância das danceterias; inclusive era nelas que se fazia a divulgação dos encontros. Apesar dos *b.boys* preferirem os encontros, eram as boates que ofereciam a motivação para os treinos. Os dançarinos de dança de rua dificilmente dançavam nas rodas; geralmente eles faziam, quando faziam, rodas menores de *poppin’*, *lockin’* e *jazz*, ou melhor, *break*, *hip hop* e *jazz*.

Também a prática do *break*, *rap* e *grafitti* em Uberlândia encontraram, e continuam encontrando, inúmeras dificuldades, barreiras impostas pelo preconceito e pela ordem social vigente. A esse respeito menciono um acontecimento relacionado a um evento de *hip hop* ligado ao movimento negro da cidade, que seria executado no Teatro de Arena e contaria com empréstimo do som pela Secretaria Municipal de Cultura. Mas no dia do encontro o equipamento não foi enviado. Daí os organizadores tentaram acionar a mídia uberlandense para repercutir a falta de amparo do poder público de Uberlândia em fins da década de 1990. Reinaldo Paulino relata que a o órgão que havia se disposto a emprestar a aparelhagem de som para o evento

*fez uma sacanagem comigo, que a gente chamou todas as mídias, né? que foi uma sacanagem é... foi da época da própria Terezinha Magalhães que era Secretária da Cultura. Porque na praça tinha mais de 200 pessoas na praça esperando pá acontecer o show, a gente não tinha o som (...) não foi um erro da organização e sim da Secretaria de Cultura, que não levou o som e que a gente tinha um ofício tudo, respondendo que o som tava garantido, que a gente podia preparar o evento que a Secretaria de Cultura mandaria montar o som e ficaria responsável por manter o técnico funcionando aquele som, e não foi. E naquele mesmo momento eu liguei para todas as emissoras para ir lá dar cobertura e nenhuma emissora foi.*<sup>384</sup>

Talvez possamos imaginar que tal fato não era interessante para os meios de comunicação, que talvez tivessem coberturas mais “interessantes” a fazer. Mas não foi esse o motivo que, segundo Reinaldo, levou as mídias televisivas locais a não darem visibilidade ao fato. Continuando seu relato, ele salienta:

---

<sup>384</sup> PAULINO, Reinaldo Tomé. Uberlândia, 01 jul. 2005. Entrevista

*Aí isso foi no domingo, aí na segunda-feira eu fui na Secretaria de Cultura, assim que nós entramos na sala da secretária de Cultura, a primeira coisa que ela falou foi assim: “ainda bem que os meus amigos me ligaram antes de ir na praça”.*<sup>385</sup>

Fica subentendido que foi provavelmente por causa de uma intervenção da própria secretária de Cultura que as emissoras locais não foram até o Teatro de Arena para noticiar um acontecimento que poderia prejudicar a imagem do poder público local. Aqui é possível notar que o órgão municipal que deveria dar subsídio às manifestações culturais no circuito cidadão uberlandense, não o fez. São vários os relatos de integrantes do movimento *hip hop* da cidade que expressam a mesma insatisfação. Por conta desse episódio, os integrantes dos grupos de dança de rua não mais deram crédito à atuação da Secretaria Municipal de Cultura e dela se afastaram.

O descrédito era alimentado quando se trazia à tona o histórico de privilégios obtidos por Fernando Narduchi que, segundo o pessoal da dança de rua, exercia certa influência dentro da prefeitura e com isso conseguia apoio somente para os projetos de seu grupo. Enquanto isso, os integrantes do *hip hop* buscavam inúmeras vezes esse apoio, mas dificilmente conseguiam, como declara Candango, *ex-b.boy* e atual vocalista do maior grupo de *rap* da cidade, o Original C:

*Eu te falo que pra mim consegui um som lá, que eles tem mofando lá no almoxarifado, eu te falo que eu tenho que fazer trocentos ofício, tem que ficar lá implorando e tem que tê jogada política pra mim consegui um som para fazer um evento de rap entendeu?*<sup>386</sup>

Esse é o grande empecilho encontrado por integrantes do movimento *hip hop* e da dança de rua hoje: a falta de incentivo. Se nem mesmo o poder público local fornece subsídios para tais manifestações, conquistar o patrocínio das empresas privadas é uma missão quase impossível. Isso também se deve à falta de informação dos artistas populares sobre as fontes de recursos e a maneira de proceder para acessá-las. Sobre essa questão, Reinaldo Paulino comenta que, para negociar com possíveis apoiadores, é preciso

*passar a informação dentro do formato adequado ao que eles querem. Só que o pessoal da periferia, do movimento hip hop não sabia, quer dizer eles não sabe nem desse espaço, nem sabe que eles tem que se adequa, de uma certa forma, pra consegui. Ah! Pra mim consegui uma matéria, uma*

<sup>385</sup> PAULINO, Reinaldo Tomé. Uberlândia, 01 jul. 2005. Entrevista.

<sup>386</sup> MACHADO, Gilmar Gomes (Candango). Uberlândia, 19 jul. 2005. Entrevista.

*divulgação no jornal, tem que escrevê de tal forma, e mandá pra lá de tal forma, num ofício, e-mail, tudo, a pessoas que não tem acesso a isso. Quer dizer, não tem acesso a um Fax, não tem acesso a um computador pra mandá e-mail, não tem acesso pra mandá release; ele nem sabe que que é release pra mandá release pras rádios, pras TVs, não sabe. Então como é que ele vai ocupar esse espaço?*<sup>387</sup>

Já na opinião de Cleiton Ferreira, é fundamental buscar informações capazes de orientar a busca por patrocínio e por apoio cultural, porque no campo da arte popular,

*a gente tem que correr atrás aí, atrás de internet aí, navegar. E mesmo assim fica difícil, porque não é qualquer um que tem acesso a internet, essas coisas, não é qualquer um que sabe ligá um computador ali e pá, sai lá dentro, a fundo e pegá tudo. (...) mas como é que você vai saber? Ninguém sabe de nada, ninguém sabe de nada.*<sup>388</sup>

A falta de uma política cultural no município é o ponto nevrálgico dessa questão. Em minha pesquisa, pude verificar contradição entre a série de exigências, formatações e padrões que os artistas populares devem atender ao pleitearem financiamentos para suas atividades culturais e o não fornecimento de informações que possam auxiliar os praticantes dessas manifestações culturais nesse processo. O que se observa é uma forma sutil, quase invisível, de discriminação, de exclusão e marginalização das atividades realizadas predominantemente por sujeitos pertencentes às periferias da cidade.

Diante da falta de incentivo, as esperanças vão sendo frustradas, o desejo de ganhar a vida fazendo o que se gosta esbarra nas dificuldades do dia-a-dia. A mistura entre *hip hop*, dança de rua e a sociedade de Uberlândia cria por vezes idealizações e desilusões. Assim, alguns sujeitos perderam parte do estímulo e da vontade que tinham em levar adiante o aprendizado de toda uma vida dedicada à dança de rua e ao *hip hop*, como declara Mamede Aref:

*Então assim... eu não ganhei nada, não ganhei nada, Uberlândia não me deu nada, tudo que eu aprendi... eu aprendi com pessoas que também aprenderam, porque a gente não teve referencia, a gente... se espelhou em alguém, em alguma coisa, mas realmente alguém pra ensinar a gente não teve (...) não tenha esperança no homem, não tenha esperança em nenhum sistema, em nada... não confia no sistema, e não confia em homem, e não confia em ninguém não irmão, é você e Deus, aí você vai ver o resultado.*<sup>389</sup>

<sup>387</sup> PAULINO, Reinaldo Tomé. Uberlândia, 01 jul. 2005. Entrevista.

<sup>388</sup> FERREIRA, Cleiton de Souza (Mano CD). Uberlândia, 09 jul. 2005. Entrevista.

<sup>389</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 06 jun. 2005. Entrevista

Um fator que alterou de novo a cena da dança de rua e do *hip hop* na cidade foi o fechamento das boates<sup>390</sup>, consumado em 2001 com o encerramento das atividades da Flash Danceteria e Poison. Agora faltam não só locais para apresentação dos grupos, como para sair e se divertir também, ou melhor: rachar. É claro que a maioria dos integrantes do *hip hop* e da dança de rua em Uberlândia provém de famílias sem muitos recursos financeiros, atravessam dificuldades, crises familiares permanentes. Alguns são bandidos, malandros, ladrões, mas apesar da imagem de crime e violência a eles associada, dificilmente ocorriam “atritos” nas rodas de *break* entre pessoas usuárias de drogas, trabalhadores, desempregados, assaltantes. Não se pode negar que, “virava e mexia”, aconteciam verdadeiras pancadarias, nem sempre envolvendo artistas populares. Mas foi o medo das armas de fogo o maior responsável pela enorme redução no número de frequentadores, tanto nas boates quanto nos encontros.

No final do século XX, verificou-se, em Uberlândia, aumento no número de pessoas que adquiriram armas de fogo de maneira irregular, supostamente com o intuito de promover assaltos, acertos de conta ou garantir proteção, gerando um medo constante naqueles sujeitos que saíam de casa para se divertir e tinham que voltar para casa, geralmente a pé, de madrugada. Sem contar que do resultado de uma roda, a partir de então, poderia sair um tiroteio.

*Ou! Isso aí embaço. Eu lembro que na época que eu ia, saía pancada, mais era tudo no tapa, o cara dava pescoção no outro lá, assim, corria atrás, dava rodo e batia, chutava, ruxiava o olho do cara tudo cara, mais beleza. O cara ia embora com olho roxo, mais ia embora vivo, né? Agora, qualquer coisinha os cara chega, mete fogo, mata. Aí começou a ficar perigoso de verdade.*<sup>391</sup>

O crescimento na quantidade de armas e drogas circulando entre pessoas próximas ou até mesmo entre os dançarinos, transformou os espaços por eles frequentados em locais onde, a qualquer hora, um poderia ser morto. Os donos de danceterias e casas noturnas foram aos poucos vetando o ingresso a esse público; o medo tomou conta, ocupou o terreno da diversão e, como consequência, muitos estabelecimentos fecharam as portas. Atualmente, até mesmo dançarinos da década de 1980, hoje com famílias constituídas, evitam que seus filhos frequentem locais considerados perigosos, como acontece com Jaltair: “Hoje estou com 42 anos de idade, tenho minha família, tenho meus filhos e não deixo os meus filhos fazerem o

<sup>390</sup> Ressalto que entre 1995 e 2000 surgiram algumas danceterias localizadas nos bairros, como foi o caso da Ponte Aérea no Planalto, 2 Grau e Skinão, no bairro no São Jorge. Todas foram interditadas devido ao alto número de ocorrências policiais ligadas à criminalidade: drogas e assassinatos.

<sup>391</sup> SILVA, Samuel da. Uberlândia, 16 maio 2006. Entrevista.

que os meus pais me deixaram fazer na minha geração.”<sup>392</sup> Outro exemplo é Sílvio Sisterolli, o Silvinho da Flash, que por mais de 15 anos manteve o espaço aberto e que hoje não gosta nem de falar sobre o assunto, tanto é que não aceitou o pedido de entrevista para esta pesquisa, provavelmente para evitar comentários sobre os vários processos judiciais movidos contra ele por conta de episódios dramáticos que envolveram a boate.

Sem festival, sem concursos, sem boates. Essa era a situação vivenciada pela dança de rua e *b.boys* na cidade de Uberlândia no início deste século. Muitos praticantes encerraram suas atividades nesse período, pouquíssimos continuaram, restando aos que pararam de dançar as lembranças, a nostalgia de um passado que não volta mais. Na memória ficaram guardados momentos de outros tempos, quando o cenário era bem diferente. “No tempo era muito legal porque fazia muita amizade, encontrava vários grupos de dança, tirava um racha, gostava de torra os neguim na roda. Formava os grupos para participar dos Festivais; foi a melhor época da vida quando tinha boate.”<sup>393</sup>

Weberson Ferreira relata que “encontrava vários grupos de dança” tanto nas boates como nos festivais, lembra dos “rachas”, que aconteciam durante todo o ano. Se um grupo de amigos não conseguia vencer outros grupos em aspectos coreográficos coletivos, recorria às disputas nas boates, nas quais se avaliava o talento individual dos dançarinos. Mas hoje “as coisas tá meio difícil, porque não tem lugar mais pra onde o pessoal sair.”<sup>394</sup>. A carência desse tipo de espaço decretou o fim dos rachas semanais, aqueles entre grupos rivais ou entre turmas de amigos diferentes, que estimulavam a busca de aperfeiçoamento. Saliento isso porque, até por volta de 2000 os rachas não eram marcados.

*Você rachava com o fulano, fulano entrava, o outro fulano entrava, ou seja, não era uma coisa assim, eu e você, como é hoje. Eu não marcava um racha para amanhã, nem para domingo que vem ou para sábado, eu chegava lá, já tinha o rodão, cada um mandava, sabe?*<sup>395</sup>

É claro que havia algumas desavenças, recados maldosos, ameaças, mas os rachas não eram combinados para determinada data. As pessoas iam às boates e festas e iniciavam os duelos; os dançarinos tinham que estar sempre preparados para rachar. Hoje, o que acontece com as disputas, é que elas passaram a ser agendadas; os eventos são periódicos e organizados com meses de antecedência, fazendo com que os *b.boys* se dediquem aos treinos de forma

<sup>392</sup> TEÓFILO, Jaltair Rodrigues. Uberlândia, 08 jan. 2006. Entrevista.

<sup>393</sup> FERREIRA, Weberson de Souza (Ebim). Uberlândia, 30 jun. 2005. Entrevista.

<sup>394</sup> FERREIRA, Cleiton de Souza (Mano CD). Uberlândia, 09 jul. 2005. Entrevista.

<sup>395</sup> SANTOS, Valdinei Silva dos (Dinei/Diamante). Uberlândia, 14 maio 2005. Entrevista.

mais acentuada quando se aproxima a competição. Mas, de qualquer forma, as pedras colocadas no caminho desses indivíduos pela sociedade uberlandense não foram suficientes para conter o movimento na cidade, porque esses sujeitos sempre acabam encontrando meios alternativos para realizar encontros direcionados ao *hip hop* e à dança de rua.

### 3.3 – *Breakdance*: significações similares

A dança de rua, para seus praticantes, extrapolava o produto apresentado; ela compunha toda a vida cotidiana. Os populares comungam com Klauss Vianna a noção de que “a dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.”<sup>396</sup> As transformações ocorridas na dança de rua por intermédio dos festivais alterou em muito suas atribuições estéticas e simbólicas, que foram social e historicamente constituídas e que formavam uma “estrutura de sentimento”. Em busca da manutenção desses valores, os praticantes da dança de rua vislumbravam na prática do *break* uma alternativa importante, entendendo que

*a dança de rua ela vive, ela vivia restrita a esse ambiente dos festivais, os festivais acabaram ou simplesmente não quiseram mais aquele tipo de dança de rua, a dança de rua acabou. Entendeu? O hip hop não, ele é mundializado, ele tem existência própria, principalmente por causa dos meios de comunicação, da internet, essas coisas, ele tem uma dimensão muito maior. Então enquanto... a dança de rua tava, tava restrita ao Brasil e ao circuito desses festivais, o hip hop tem uma amplitude muito maior.*<sup>397</sup>

Enquanto a dança de rua não dispunha de formatação e classificação que fossem efetuadas por seus próprios praticantes, os precursores e seguidores do *break* nos Estados Unidos construíram formas, códigos, regras para a prática de tal dança. Então, existem critérios para se dançar *break*, elaborados e consolidados por seus praticantes, diferentemente da dança de rua, que aos poucos foi agregando uma série de valores e quando estes não mais interessavam aos seus praticantes, eram substituídos pela dança *break*.

*Eu via nos caras aquela coisa assim: eu danço e eu não dependo de nada, nem de ninguém pra mim fazer minha dança. Então eu posso dançar na rua, eu posso dançar em qualquer lugar, e sem aquela formalidade, aquela formatação que a dança a qual eu comecei a dançar sofreu...*<sup>398</sup>

<sup>396</sup> VIANNA, Klauss. *A dança*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 25.

<sup>397</sup> FREITAS, Vanildo Alves de (Lakka). Uberlândia, 01 abr. 2006. Entrevista.

<sup>398</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

O *break* e sua formatação, muito próxima simbolicamente da dança de rua, atuaram como meio para subsidiar os pressupostos sobre motivação em dança. O *break* “me deu uma liberdade maior, me tirou aquela gravata que me segurava. (...) da posição do pessoal que está pouco se lixando se o trabalho vai para um festival de dança de renome ou se não.”<sup>399</sup> Para uma parcela dos dançarinos populares de dança de rua, o reconhecimento, a crítica, a estética, as ideias e os conceitos daqueles que constituem a camada de entendidos na arte da dança no Brasil não eram críveis. Ocorreu uma negação dos novos valores apresentados e exigidos à dança, em prol da manutenção de uma rede compartilhada de significados.

Se, de um lado, a crítica especializada parte do pressuposto de que “o bailarino usa seu corpo para ‘contar’ algo.”<sup>400</sup>, de outro, aqueles sujeitos que iniciaram suas práticas artísticas por meio da dança de rua creem ser “importante se pensar dança e estudar dança, só que existe momentos que você quer só dançar.”<sup>401</sup> A incompatibilidade de significados atribuídos à dança pelos populares e pela crítica especializada — inserindo-se nesse conflito a dança de rua, que dialoga com as duas categorias desde a década de 1990 —, leva alguns a recorrerem à prática do *break*, mesmo que ele não desfrute da mesma estética, como rota de fuga para de distanciar daquelas concepções não compartilhadas.

*A cultura popular, independentemente de sua localização, é vivida e criada nos encontros do povo, nas suas horas de entretenimento e comemorações: mas festas, nos bailes, nas celebrações religiosas, e diversos momentos. Com a finalidade de integração, comemoração, lazer, ou pela necessidade consciente ou não de pertencer a um grupo (...) é nestes momentos, hiatos entre o trabalho e as atividades diárias, que acontece a criação de uma rede de costumes e práticas que culminam na formação de hábitos culturais, da cultura popular.*<sup>402</sup>

Em Uberlândia, o *break* ganha mais adeptos com a gradual perda de representatividade da dança de rua desde fins da década de 1990, não por ser uma “prática ritualística” que, para além da prática corporal, promove manifestações que atuam como “ritos de passagem” para o mundo adulto<sup>403</sup>, mas sim por congregar valores simbólicos vivenciados e experimentados socialmente por seus praticantes.

<sup>399</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>400</sup> KATZ, Helena. Em dança, materialidade do corpo é o limite. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 30 abr. 1995. p. D-7. Especial-Domingo.

<sup>401</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>402</sup> FREITAS, Lilian. *O corpo que dança: os jovens e as tribos urbanas*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998. p. 46.

<sup>403</sup> O que Vilela chama de rituais de passagem, na verdade são experiências amplamente vivenciadas por aqueles jovens, por isso o *break* faz tanto sentido para seus praticantes, não por oferecer um ritual para algo posterior, mas por fornecer movimentações e sugestões de situações presentes, sentidas no dia-a-dia. Sobre a noção de

Um dos fatores simbólicos mais importantes, tanto na prática da dança de rua quanto no *hip hop*, é o destaque em sociedade. Em grande medida, seus praticantes são sujeitos que pertencem aos bairros marginalizados das cidades, que lidam com uma realidade em que tráfico, roubo, assassinato, sexo e drogas estão constantemente presentes e facilmente acessíveis. No entanto, essa segregação espacial não está isenta de aproximação aos valores mercadológicos amplamente difundidos em nossa sociedade. As pessoas residentes nas periferias também são alvejadas com o turbilhão de ofertas que o mercado oferece.

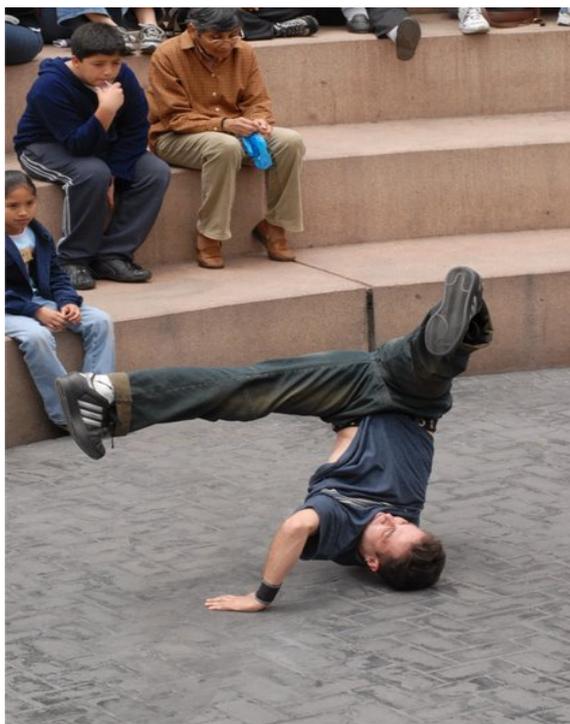


Ilustração 15: Imagem de Cloifson Luiz da Costa (B.boy Chiquinho) realizando um freeze durante apresentação do trabalho: “O corpo é a mídia da dança?” na cidade de Lima no Peru em 2007. Fonte pertencente ao acervo particular de Cloifson Luiz da Costa.

O desejo de ter acesso a bens e serviços, tornar-se um consumidor, é mais facilmente satisfeito, nesses espaços, por aqueles que conseguem recursos financeiros, não necessariamente os trabalhadores comuns ou os jovens que vão à escola formal. No ambiente periférico, o *hip hop* é visto, principalmente nos trabalhos acadêmicos, como uma espécie de “salvador dos pobres”<sup>404</sup>. Para Glória Diógenes, a principal função exercida pelo *hip hop* é a

---

prática do *break* como ritual, ver em: Lilian Freitas. *O corpo que dança: os jovens e as tribos urbanas*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998. p. 24.

<sup>404</sup> Quando o *hip hop* é transposto para trabalhos acadêmicos, ele adquire o discurso midiático e hegemônico de movimento salvador de jovens no meio periférico urbano. A principal característica atribuída ao *hip hop* é sua capacidade de retirar crianças e jovens da vida do crime. Dentre os trabalhos nessa perspectiva, destaque: ANDRADE, Elaine Nunes de. *Rap e educação rap é educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999; ATHAYDE, Celso; SOARES, Luiz Eduardo; MV, Bill. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005; DIÓGENES,

de possibilitar aos jovens um meio de “ganhar visibilidade”, já que o “existir socialmente tem como atributo fundamental a capacidade de cada um tornar-se visível, de atrair a atenção e mobilizar olhares na esfera pública”<sup>405</sup> — reducionismo que se apresenta como uma conversão do cogito cartesiano moderno “penso, logo existo” para a máxima contemporânea “apareço, logo existo”.

A percepção de Lilian Vilela me parece mais próxima do significado de pertencimento e adesão ao *break* em Uberlândia, porque sinaliza que os praticantes de dança de rua, “ao invés de se apoiarem em princípios de individualização, partem para vivenciar através de uma emoção coletiva um sentido de identidade grupal”<sup>406</sup>. É por essa perspectiva que eles veem o *hip hop* e a partir dela buscam um reconhecimento coletivo conquistado por meio da dança e de suas simbologias historicamente instituídas, que permeiam todas as relações humanas, envolvendo práticas amorosas, trabalho, família, círculos de amizade. E isso não costuma ser observado em outros contextos da dança.

*Não vejo, por exemplo, na dança contemporânea, algumas coisas pré-estabelecidas que sei lá, que vão me influenciar realmente na vida dele, não estou falando da dança, mas na vida como um todo assim. E o pessoal já tem uma postura diferente em relação a isso, desde o jeito de andar ao jeito dele se portar diante a sociedade.*<sup>407</sup>

Nesse movimento de recorrer à prática do *break* como forma de manutenção de valores, as transformações estéticas sofridas pela dança de rua nos festivais foram contestadas. Com a transferência da dança originária das ruas para o palco no formato italiano, muitas readequações tiveram de ocorrer para que a dança de rua ocupasse aquele

---

Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 2001; HERSCHMANN, Micael M (Org.). *Abalando os anos 90. funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; PUNTEL, Luiz; OLIVEIRA, Fátima Aparecida Chaguri de. *O Grito do Hip Hop*. São Paulo: Ática, 2004; ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *A periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

<sup>405</sup> O trabalho de Glória é significativo ao perceber a validade da visibilidade para os jovens residentes nos bairros periféricos de Fortaleza (CE). No entanto, a autora se contenta em dar visibilidade às manifestações das gangues, galeras e ao *hip hop*; não percebe como funciona e o que gera de significados entre seus praticantes para além da visibilidade. Quem atribui visibilidade é o outro e não o próprio sujeito. Quais as formas de organização interna, as referências que tornam essa prática relevante para seus praticantes? Diógenes reconhece a violência como forma de ganhar visibilidade (p. 47), mas não compreende o significado de comunhão, vivência e identidade por meio de tal prática. É preciso debruçar sobre tais práticas para compreender seus significados compartilhados e socialmente forjados por seus praticantes, pois se a presença fosse “por si só falante, deflagradora de sentido” (p. 186), não seria necessário o trabalho de Glória. O trecho citado no corpo do texto se refere à obra: DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 2001. p. 182.

<sup>406</sup> Lilian Freitas. *O corpo que dança: os jovens e as tribos urbanas*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998. p. 50.

<sup>407</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy Chiquinho*). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

espaço cênico dos festivais.<sup>408</sup> No entanto, mesmo com as mudanças, os artistas populares estavam muito longe daquele perfil de *designer* proposto por Tudella<sup>409</sup> e da noção de pesquisa como suporte para fazer dança. Esses e outros fatores saem de cena quando se adota o *break* como via de escape.

Já em meados da segunda metade da década de 1990, o diagnóstico da situação da dança passou a ser realizado pelos dançarinos de dança de rua, pela crítica especializada e pelos jornais. Enquanto uns percebem essas mudanças como essenciais para a evolução da dança em si<sup>410</sup>, outros enxergam as transformações como perda do que lhe dava consistência como prática cultural. Já em 1997, “o estilo só tem rua no nome. É ensinado em academias, os grupos têm espaço próprio para ensaios e não precisam ficar nas vias públicas.”<sup>411</sup>

A transposição do espaço da rua para o palco, iniciada em fins da década de 1980, foi alvo de reformulação promovida pelos adeptos da dança de rua no final dos anos 1990. Teve quem adotasse o sentido oposto, do palco para a rua. A transformação dos “lugares” em “espaços”<sup>412</sup> pelos dançarinos populares aparece, também, como estratégia para manter viva uma ampla gama de valores, pois a prática do *break* não requer a disponibilidade nem o domínio de recursos cênicos presentes nos palcos em formato “caixa preta”, tendo em vista que sua exibição se organiza espacialmente em forma de círculo. Assim, no meio urbano, ícone da modernidade, lugar de transformações e apropriações, concentram-se as relações socioeconômicas e políticas e, “sob os discursos que as ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade (...) impossíveis de gerir.”<sup>413</sup>

Nesse complexo e turbulento cenário se movimentam sujeitos e corpos que experimentam transformações acompanhadas de estranhamento. No caso da dança, as

<sup>408</sup> Mais detalhes das modificações estéticas provenientes desse processo poderão ser encontrados em: GUARATO, 2008. Especificamente nos capítulos I e II.

<sup>409</sup> Eduardo Tudella, ao analisar o fazer luz de um espetáculo, apresenta elementos que devem ser dominados por aqueles que realizam a iluminação de um espetáculo cênico em palco italiano: uso de umidificador e fumaça a gelo seco é indispensável a um “projeto de luz” vinculado à encenação, bem como a luz pensada cenicamente, levando em conta o uso do espaço, indumentária, movimentos, cor, textura, forma. Importa pensar na “sombra” e não no “mostrar”, pois é a sombra que revela a luz que gera cada imagem. Enfim, a iluminação cênica, como meio de dialogar com a obra, é um recurso não dominado pelos populares nos festivais. Mais informações sobre a iluminação cênica e suas atribuições, consultar: TUDELLA, Eduardo. Um mergulho no reino das sombras: considerações acerca da luz nas artes cênicas. *Repertório Teatro & Dança*, v. 1, n. 1, 1998. p. 67-75.

<sup>410</sup> Reflexão realizada nos capítulos um e dois.

<sup>411</sup> ROCHA, Rute. Jazz de Rua é Minas no Paraguai. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 09 set. 1997. p. 6. Espetáculo.

<sup>412</sup> A noção de lugar indica estabilidade, enquanto o espaço inclui tempo e velocidade: é formado por movimentos, coisas móveis, não tem lugar. O “espaço é um lugar praticado”, ele é criado, surge da utilização do lugar, ele indica ações de sujeitos históricos. Cf.: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. v. 1. p. 201, 202 e 203.

<sup>413</sup> CERTEAU, 1998, p. 174.

mudanças provocaram um misto de insegurança e ansiedade, porque, na visão dos dançarinos populares,

*era um outro mundo né, eles iam pra encontros, competições né, eram batalhas, rachas, mas não tinha o que se tem como estrutura hoje, b-boy mais empresa, de renome, coisa do capitalismo mesmo. E foi aquilo que me encantou, porque na verdade o lance do palco tinha muito haver com um pouco de status; e para aquele pessoal o palco era simplesmente um dos lugares de atuação, mas que não era o principal, e para mim era muito novo isso. Então era um pessoal que independente de festivais, independente de competições, independente de nada, era um pessoal que dançava, dançava porque gostava, tirava dinheiro do bolso pra viajar.*<sup>414</sup>

Mesmo com a existência de valores semelhantes à dança de rua, como a competição e o vínculo direto com suas vidas cotidianas, a adoção do *break* exigiu adaptações dos dançarinos, em termos tanto da movimentação quanto do espaço que acolhe a sua prática. Como bem ressaltou Vilela, “o break não é apenas dançado na rua. Diz respeito ao espaço público urbano. Não está na rua somente porque não tem outros espaços de atuação, mas também porque é formado por ela.”<sup>415</sup>, sendo nesse espaço público que os atores sociais organizam suas rodas de dança.

O uso do formato circular na prática do *break* pode suscitar leituras que o assemelhem a práticas de matrizes africanas, como capoeira e samba<sup>416</sup>, ou a rituais nos quais se compartilha a energia presente no espaço interno da roda<sup>417</sup>. Creio que a roda do *break* não está atrelada a aspectos ritualísticos nem a influências africanas, mas é adotada por não haver, na dança *break*, frente única pré-estabelecida; é uma disposição espacial dos observadores não imposta pelos artistas. Quando assistimos a uma exibição pública desse gênero, notamos que espectadores e os próprios dançarinos vão se organizando espacialmente em círculo para que possa caber o máximo possível de plateia.

Quando um *b.boy* entra numa roda, ele não estabelece um limite espacial para observação de sua dança, a não ser em caso de batalha, quando ele dança exclusivamente para seu adversário. Sem racha não há controle de tempo para permanência dentro da roda nem ordem para entrar ou sair dela. Vilela observa que

*os dançarinos respeitam a pessoa que está “solando” ao centro, tomando-lhe somente o lugar quando ela se retira. Em relação à entrada, percebe-se*

<sup>414</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>415</sup> VILELA, 1998, p. 206.

<sup>416</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

<sup>417</sup> VILELA, 1998.

*que não existem hierarquias como: os mais experientes primeiro ou, os mais velhos primeiro; a entrada na roda é livre para quem quiser fazê-lo.*<sup>418</sup>

Nas rodas de *break*, como as entradas para exibição são individuais, não existe preocupação com a simetria visual coletiva, como acontece nas danças de rua amplamente difundidas nos espaços dos festivais.<sup>419</sup> O posicionamento espacial, os figurinos e movimentos executados no interior da roda não seguem uma cartilha de passos, gestos e vestimentas pré-estabelecidos.

A musicalidade também emerge como fator importante nessa transição, concretizada nos festivais, da dança de rua para a prática do *break*. No decorrer de sua história, a dança de rua sempre se manteve arraigada a referências musicais norte-americanas como *funk*, *jazz*, *soul*, *break beat*, *kool/smurf*, *miami* e *house*. Com as inovadoras propostas de grupos como a Cia. de Dança Balé de Rua e Werther, este não trabalhando necessariamente com a dependência rítmico-sonora para execução de suas performances e aquele realizando cada vez mais a incorporação de canções tipicamente brasileiras como samba, congado, folia de reis. Ambos se posicionaram na contramão dos demais grupos de dança de rua. O *break boy* (garoto que dança no *break* da música), assim como dançarinos de *poppin'* e *lockin'*, aproveita os *beats* musicais para efetuar sua dança. Nesse aspecto, o *break* e a dança de rua se assemelham, pois apresentam a mesma dependência da dança à musicalidade.

*A música, ela dita muito as regras, ela dita pra caramba. (...) Com uma boa música se faz uma boa coreografia. Difícilmente um grupo consegue fazer uma boa coreografia sem uma boa música. Não consegue, ele não tem influência, ele não tem inspiração, ele não tem nenhuma motivação. É mais ou menos por aí.*<sup>420</sup>

O vínculo com a musicalidade não se explicita somente na prática dançante. A adoção de canções norte-americanas carrega toda uma simbologia de identificação coletiva por meio da música e da dança. Mesmo não dançando, os praticantes e ex-praticantes de dança de rua se encontram para ouvir músicas que marcaram época, trocam CDs, LPs e mais recentemente DVDs que contenham canções que fazem parte de suas histórias de vida.

Afinal, a dança de rua não é somente uma prática dançante, mas um meio corporal de vivenciar experiências de vida e relações humanas embaladas pela música e pela dança. O

<sup>418</sup> VILELA, 1998, p. 173.

<sup>419</sup> Apesar de existirem campeonatos nacionais e internacionais, nos quais são apresentadas coreografias coletivas de *crews* de *b.boys* denominadas *showcase*, com destaque para a Battle Of The Year, realizada na Alemanha desde 1989.

<sup>420</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 29 nov. 2006. Entrevista.

depoimento do *b.boy* Chiquinho confirma essa observação quando enfatiza que “sempre que você encontra com alguém, você vai na casa dele e vê um grafiti, a música, você olha para os discos, o cd’s do cara, é aquela coisa, a coisa passa por uma outra esfera que é de vivenciar, a coisa já ta nele, já ta. Não é uma questão fisiológica, biológica, é ideológica.”<sup>421</sup>

### 3.4 – Uma dança para Deus?

Quando parecia ter acabado, olha a descontinuidade da cultura popular atuando outra vez! Por volta de 2003 houve um deslocamento espacial do *break* na cidade; antes localizado nos bairros e grupos, agora é encontrado principalmente nas igrejas. Alguns dançarinos tornam-se religiosos, a maioria deles frequentadora de templos evangélicos. Essa nova mudança de local causou, nos praticantes que não acompanharam esse processo, uma sensação de esvaziamento. Porém, no caso do *break* de chão, aumentou o número de praticantes, mas agora eles estavam afastados das ruas, no interior de ambientes religiosos. A dança de rua também passou a ser encontrada nesse novo espaço, mas com bem menos expressividade que o *break* de chão. Em tom nostálgico, Samuel da Silva lembra e fala de outros tempos:

*Então na verdade o movimento hip hop hoje morreu, ficou só na memória daqueles que curtiram os bons tempos, aqueles que curtiram os bons tempos sabe que foi da hora, mas já era (...) quem é daquela época e estava presente naquela época ali, até a atmosfera do negócio era diferente. Aquilo ali num volta não.*<sup>422</sup>

Discordo de Samuel: o *hip hop* não morreu, ele apenas não se encontra mais nos mesmos lugares que antes. O que se perdeu no meio do caminho foi o ambiente atrativo das danceterias, os rachas semanais vivenciados até 2001, a cumplicidade das pessoas que frequentavam aqueles locais e as redes de amizade estabelecidas por meio da dança. Nesse processo, muitos dos praticantes de *break* da década de 1990 deixaram de dançar, principalmente com o encerramento das atividades da Crew Udi Força Break em meados de 2002.<sup>423</sup> Fruto da somatória destes fatores: fechamento das boates, fim dos encontros, perda de representatividade do festival e encerramento das atividades do grupo Udi Força Break, foi a sensação de que o *break* na cidade de Uberlândia havia acabado.

<sup>421</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>422</sup> SILVA, Samuel da. Uberlândia, 16 maio 2006. Entrevista.

<sup>423</sup> A formação da Crew Udi Força Break se deu com a fusão de outras três *crews*, a saber: PsicoBreak, Defensores do Movimento Break (DMB) e Filhos do Guetto.

Em um quadro geral, percebi que durante a década de 1990 ocorreu um “boom” do *rap* e do *funk* internacional, que invadiu boates e danceterias no mundo inteiro. No Brasil tivemos a grande vendagem de discos do grupo Racionais Mc’s, de São Paulo, que ultrapassou a marca de um milhão de cópias com o álbum “Sobrevivendo no inferno” (1997), aliada à repercussão de matérias a respeito do *hip hop* em âmbito nacional, veiculadas na imprensa, em especial nas revistas de grande circulação como a Caros Amigos, Veja e principalmente a especializada no gênero, Rap Brasil, e também à divulgação em programas em rádio e TV de todo o país.

Em Uberlândia, no final da década de 1990, ocorreu algo similar ao observado na cidade de Campinas (SP) por Lilian Vilela: “os bailes predominantemente funks estão, a cada dia, perdendo espaço para os bailes raps, pois o hip hop vem obtendo maior número de adeptos e admiradores na cidade.”<sup>424</sup> Tal mudança na musicalidade afetou também a prática da dança *break*, uma vez que a sonoridade oferecida pelos principais grupos de *rap* no cenário nacional é classificada como não-dançante. Entretanto, em Uberlândia esse fenômeno apresentou uma singularidade: a maioria dos cantores de *rap* da cidade, nessa época, eram ex-praticantes de dança de rua ou *b.boys*, como Gilmar Gomes Machado (Candango) e os componentes dos grupos Impacto Verbal e Elemento X, este formado por integrantes da Turma Jazz de Rua.

O sucesso da vertente cantada (*rap*) sobre as demais no *hip hop* prova a modernidade dessa manifestação e da sociedade à qual pertence. Com a sobreposição da palavra sobre o corpo, o *rap* tem maior visibilidade e comercialização que a dança *break* no interior do movimento *hip hop* no Brasil. Temos hoje um grande público em Uberlândia que consome e produz material referente ao *hip hop*, em suas diversas formas, utilizando canais alternativos ao grande mercado da cidade. No comércio informal e à margem da legalidade, são distribuídos e comercializados Cd’s piratas, fitas de vídeo de reprodução caseira e até promovidos eventos de artistas renomados nacionalmente que não são veiculados pelos grandes meios de comunicação de massa de circulação local.

As principais lojas de Cd’s da cidade não comercializam o gênero *rap*, assim como a maioria das lojas de confecção não vende peças inspiradas na estética do *hip hop*. Esses produtos somente são encontrados hoje em dois estabelecimentos: na C & Lândia, localizada na Avenida Afonso Pena n. 52, no Centro, que é mantida pelos irmãos Juarez e Gilmar,

---

<sup>424</sup> VILELA, 1998, p. 68.

integrantes do grupo Original C, e na Ketús, situada na rua João Pereira da Silva (antiga 9) n. 532 no bairro Santa Mônica, gerenciada por Reinaldo Tomé Paulino.

No entanto, no decorrer de 2003 e nos anos seguintes houve, no espaço urbano, o fortalecimento do estímulo à prática do *hip hop* no interior de instituições religiosas, destacando-se nesse cenário a Igreja Sal da Terra<sup>425</sup>, que adota a concepção de sociedade “tribal”, coexistindo diversas “tribos”, cada qual com suas características. O *hip hop* seria, no entender dessa instituição, uma dessas “tribos”, sendo necessário encontrar novas formas para dialogar com os sujeitos que dela participam. Daí o apoio do *rap gospel*, muito presente hoje na cidade. Mas a principal ação dessa igreja foi a abertura de um espaço para a prática do *hip hop* em datas fixas na semana: o *Hip Hop Manifesto: Missões Urbanas*, localizado na área central, mais precisamente na Praça Clarimundo Carneiro n. 71, que manteve suas atividades até 2007. No ano anterior foi implantado o programa Crew Sal Breakers (2006), que perdura até os dias atuais, sob a coordenação de Adriel Almeida Dias (*b.boy* Adriel), com o intuito de ensinar a arte para crianças e jovens da igreja.

O espaço reservado à prática do *hip hop* pela Igreja Sal da Terra surgiu num momento de baixa na prática do *break* na cidade e se tornou referência para esse gênero de dança, apesar de receber também muitos grupos de *rap*, que aderiram ao projeto notadamente quando a igreja agregou, à proposta de ensino da dança, a colaboração de um pessoal “das antigas”: os *b.boys* Altenir Roberto Mendes (Jacaré), Cloifson Luiz da Costa (Chiquinho), Sandro Roberto Ferreira (Sandrão) e principalmente Adriel Almeida Dias (Adriel). Estes foram os responsáveis por difundir os passos e movimentos característicos do *break* entre os jovens interessados.

Detalhe interessante é que nem todos os alunos e professores que frequentam esse espaço iam ao templo ou eram na religião evangélica batizados. A maioria deles somente ia por falta de opção, por não ter outro local com infraestrutura mínima para os ensaios. “Mesmo você não sendo adepto àquela religião mas era o espaço para que quem quisesse chegar lá poderia treinar. Então você tinha algumas pessoas que já detinham um conhecimento e foram passando isso, que era o pessoal mais velho.”<sup>426</sup> Mas, de toda forma, foi o local onde se concentraram as principais atividades relacionadas ao *hip hop* de Uberlândia entre 2003 e 2007. Não se trata de uma ação oportunista das instituições religiosas da cidade; foram os dançarinos que promoveram essa aproximação. Valdinei (Diamante) acha “legal assim que as

<sup>425</sup> Destaco essa instituição como pioneira, mas é possível encontrar tal iniciativa em quase todas as igrejas evangélicas da cidade, como Quadrangular, Universal do Reino de Deus e Missão Vide, as quais mantêm filiais espalhadas por vários bairros da cidade, principalmente os periféricos.

<sup>426</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

igreja estão influenciando muito a galera, porque geralmente era marginal, vagabundo, seu drogadão, a Igreja dá força.”<sup>427</sup>



Ilustração 16: José Douglas Costa (b.boy Ken) em performance na Máster Crew 2008 e São Paulo-SP. Imagem pertencente ao acervo particular de Adriel Almeida Dias.

Os principais responsáveis por manter a prática do *break* na cidade durante essa transição para as igrejas foram principalmente Mamede Aref, Chiquinho, Adriel, Sandrão, Jacaré, Adriano Marques (*b.boy* Cão) e Barata. Atribuo a eles essa responsabilidade porque já detinham conhecimento a respeito dessa dança e, com suas apresentações, motivaram novos adeptos à prática do *break*. Além da atuação das instituições religiosas, Mamede Aref, fundador da Turma Jazz de Rua, insatisfeito com as transformações ocorridas ao longo dos anos nessa manifestação, decidiu alterar o nome de seu grupo para Templo Soul, alegando não fazer sentido manter o complemento “de rua” no nome de seu grupo, tendo em vista o aparecimento de muitos grupos que se intitulavam de rua, mas não ensaiavam nem se apresentavam no espaço urbano da rua.

O grupo Templo Soul foi uma tentativa de buscar suporte nos referenciais da *breakdance* como forma de manutenção de valores da prática dançante originária das ruas<sup>428</sup>, mas sua história terminou em 2004. Somente em 2005 é que Mamede retomou a prática da dança na Crew Cerrado B’boys, organizada com a colaboração de Rafael Guarato (*b.boy* Guarato) e dos filhos Ruan Drágon Rodrigues Aref (*b.boy* Ruan) e Jonathan Drágon Rodrigues Aref.

<sup>427</sup> SANTOS, Valdinei Silva dos (Dinei/Diamante). Uberlândia, 14 maio 2005. Entrevista.

<sup>428</sup> GUERRA, Sabrina. A dança como opção de vida. *Correio*, Uberlândia. 10 jan. 2004, p. C-2. Revista.

Também foi nesse meio tempo, entre 2001 até os dias atuais, que esses dançarinos de *break* passaram a obter mais informações sobre dança de rua e *hip hop*, a partir de um novo surto da *breakdance* em âmbito mundial, com batalhas realizadas nos mais diferentes países, a exemplo de Coréia, Japão, África do Sul, Bolívia, Estados Unidos, França e Alemanha. Sempre, sempre, em todos os vídeos de *break* adquiridos<sup>429</sup>, destacava-se uma forma parecidíssima de se dançar, independentemente da nacionalidade do dançarino — eram os passos básicos do *break*. Até o final do século XX, os *b.boys* de Uberlândia desconheciam a existência, e a obrigatoriedade nos campeonatos, desses passos<sup>430</sup>. Apesar de a galera do *break* da cidade executar a maioria deles, era dada ênfase aos *power move*, os giros.

Os até então praticantes de *break* de Uberlândia detinham conhecimento específico dos movimentos de giro, mas, com o acesso à informação cada vez mais facilitado, os novos praticantes se encarregaram de aprofundar seu entendimento sobre da prática do *break*. Tal movimento em Uberlândia fora iniciado por Chiquinho e Adriel, do grupo Psicobreake, e Mamede Aref, que não foi muito bem recebido por aqueles que já praticavam *break* e conheciam as movimentações específicas do *power move*. Foi então deflagrado um conflito entre concepções, como relata Chiquinho:

*Pela própria globalização né! pela própria internet que a gente começou a ter acesso a isso. Mas no início foi complicado, porque os caras já faziam uma coisa que eles denominavam que era aquilo, foi difícil para o pessoal entender que existia fundamentos, nomenclaturas, técnicas para se fazer determinados passos, o que qui compunha a dança, em termos de tudo, até nomenclatura.*<sup>431</sup>

Houve em Uberlândia uma não aceitação, a princípio dos mais antigos na prática do *break*, que não reconheciam as movimentações “bases” dessa dança; “foi uma fase meio complicado porque eles não queriam abandonar aquilo que eles já tinham criado”<sup>432</sup>. Ao mesmo tempo, nesse período de fins da década de 1990, “eram poucas pessoas que faziam e

<sup>429</sup> Ressalto a importância, nesse processo, da rede mundial de computadores (internet) e o contato com *b.boys* de outros estados, principalmente São Paulo, por meio dos quais os dançarinos obtiveram vídeos de batalhas e documentários, dentre os quais menciono: *Batalha Final*: São Paulo, 2000 a 2004; *Battle of the Year*, 1997 a 2008. Fitas VHS e DVD; *Freestyle Session*. 1999 a 2005: EUA. Filmagem amadora; *Freestyle Session Korea*. Korea. DVDs. *Korea Express*: expression crew. Korea, 2003. Filmagem amadora; *Red Bull BC One*. Alemanha, 2004 a 2008. DVD editado do evento; *Red Bull Lords Of The Floor*: EUA, 2001/2002. Fita VHS editada; R-16 GYEONGGI. Korea, 2007. DVD; UK B-boy Championships – Word Finals. Reino Unido, 2005 a 2007. DVD.

<sup>430</sup> Considero passos básicos o *top rock*, dança introdutória; *up rock* ou *brooklyn rock* que simula uma briga entre os dançarinos em duelo, executado em cinco tempos com um contratempo no terceiro movimento; o *foot work* (trabalho com os pés), apelidado em Uberlândia de sapateado, que pode ser realizado em seis, quatro ou três tempos, os chamados *steps*; *freezes*, que são os congelamentos de movimentos e os *power move* (movimentos de força). A esse respeito ver: *Old School Dictionary*: Poppin', Lockin' e Breakin'. VHS 75 min.

<sup>431</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>432</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

as pessoas que faziam eram discriminadas porque aquilo era novo, era tudo muito novo e fugia muito do que o pessoal pregava como o que era o break.”<sup>433</sup>

Além de Mamede e Chiquinho, outros sujeitos de acentuada importância para a difusão dos “fundamentos” corporais referentes à prática do *break* foram José Douglas Costa (*b.boy* Ken), que já havia passado pelas *crews* Still Contact, Foot Work Crew, Elite Beat Style, e seu irmão Danilo Costa, que também já dançava *break* na cidade de Curitiba (PR). Eles se mudaram para Uberlândia em 2004 e ambos auxiliaram na difusão dos movimentos considerados originais, os básicos, e dos fundamentos em que se ancora a prática corporal do *break*.

Entretanto, esse diálogo entre praticantes do *hip hop* e dança de rua com as igrejas da cidade não se deu somente pela falta de espaço; deveu-se principalmente ao caos geral enfrentado por tais manifestações e instalado com o passar dos anos em Uberlândia. Foi quando a igreja despontou como local em que se pode depositar o que restou de suas esperanças. Esse foi o caso de Mamede Aref, que declara: “hoje não me apego em ninguém e em nada, a única referencia que eu tenho é Deus, porque deus nunca me decepcionou...”<sup>434</sup>.

De qualquer forma, foi nesse ambiente das igrejas que grande parte dos atuais *b.boys* de Uberlândia tiveram contato com informações mais específicas acerca do *hip hop*; não que as igrejas tenham assumido esse papel. O que eu afirmo é que os fatos coincidiram. Nesse mesmo contexto, os *b.boys* adotaram a designação de dança de rua para se referirem ao *break*.

Mas algo curioso, que talvez insinue que o *hip hop* morreu, é que no ambiente das igrejas encontramos uma grande porcentagem de novos praticantes de *break* que não são, necessariamente, oriundos das camadas populares. Isso é perceptível na própria dinâmica da dança. Não é a mesma coisa ver um *b.boy* da periferia que frequenta as igrejas para dançar e ver ao seu lado um sujeito que não dispõe de elementos que possibilitem a identificação com aquela dança carregada de todo um significado social compartilhado. Este é um verdadeiro “peixe fora d’água”, um dançador de *break* “para inglês ver”, que mostra apenas parte da estética da dança, os passos, mas sem os significados.

Essa dança deslocada nem sequer atraiu a atenção dos demais *b.boys*. O que os dançarinos populares, membros das comunidades periféricas, que têm dispositivos para decifrar toda a complexidade em que se insere o *break*, faziam era uma troca: ensinavam aqueles novos praticantes e utilizavam seu espaço para treinar. Com exceção daqueles que já praticavam *break* no interior das boates, praças e rodas e que, em determinado momento, se

<sup>433</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

<sup>434</sup> AREF, Mamede. Uberlândia, 25 maio 2005. Entrevista.

converteram à religião, tornando-se adeptos das doutrinas da instituição, os dançarinos de rua continuaram a carregar todos aqueles modos de vida, valores e significados comuns da cultura popular.

Com a atuação dos dançarinos de *break* nos espaços das igrejas surgiram vários novos dançarinos de *break*. Mas o nascimento dessa recente safra de dançadores não se deve somente à atuação dos antigos dançarinos que ensinaram os novatos. Encontramos também a forte participação de grandes eventos ligados ao *break* em todo mundo, principalmente aqueles em que o virtuosismo corporal é peça central, destacando-se os realizados na Coreia (Freestyle Session Korea e R-16) e na Alemanha (Battle of the Year) e outros patrocinados pela Red Bull (Lords of the Floor e Red Bull BC One). Especialmente voltados aos *b.boys* de todo o mundo, esses eventos são apreciados pelos dançarinos de *break* de forma quase simultânea por meio da internet, o que tem possibilitado acesso a informações acerca do *break* no cenário mundial, principalmente nos últimos anos.

Fortemente inserida no processo de globalização, essa dança ultrapassa, modifica e desloca as identidades nacionais. É um processo em escala global que conecta comunidades em novas coordenadas de tempo-espaço<sup>435</sup> e faz com que as distâncias fiquem cada vez mais curtas. Os acontecimentos em um lugar afetam as maneiras de dançar de pessoas situadas em lugares distantes. Em tal panorama, não se trata de destruir a identidade nacional, mas de modificá-la. Hoje há dançarinos de *break* de países distintos geograficamente que executam as mesmas movimentações, o que prova que esse gênero de dança alcançou amplitude mundial.

---

<sup>435</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 67.



Ilustração 17: B.Girl Nathana dançando no evento realizado do espaço da Igreja Sal da Terra em Uberlândia, o B.boy.INI em 2007. Fotografia do acervo pessoal de Nathana Vieira Venâncio.

Por esse viés, longe de se oporem aos meios de comunicação de massa, como apontado por Vilela<sup>436</sup>, os atuais dançarinos de *break* utilizam-se em grande medida desses meios para obter informações sobre a arte que lhes interessa. É o popular atuando e explorando os meios dominantes para expor e difundir sua dança. Não são as mídias que provocam nos sujeitos a vontade de dançar o que lhes é mostrado. O que existe é o reconhecimento de valores e elementos compartilhados. Alguns movimentos são de mais fácil assimilação e se aproximam mais daquilo que eles já conhecem. O dançarino que pratica *break* hoje

*não tem como fugir do capitalismo. Então, empresários, empresas de grande renome como Red Bull, Play Station perceberam que existe um grande mercado para isso. E isso de uma forma geral foi modificando, foi influenciando. Agora positiva, negativamente depende de cada um, vai da concepção.*<sup>437</sup>

Com a difusão da prática do *break* no interior de instituições religiosas, surgiram vários grupos (*crews*) exclusivamente de *break* em Uberlândia. A proposta da Igreja Sal da

<sup>436</sup> Ao investigar o movimento *break* na cidade de Campinas (SP), em fins da década de 1990, Lilian Vilela constatou que “a dança *break*, como toda a cultura hip-hop, possui uma relação crítica com a mídia e a indústria cultural.” Ela considera *break* “uma arte engajada e reveladora de extrema crítica social.”. Ver em: VILELA, 1998, p. 221 e 222 respectivamente.

<sup>437</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

Terra “começou com um projeto para ajudar os jovens a se livrarem das drogas e se expandiu tanto que contagiou a todos.”<sup>438</sup> Com o fechamento do espaço *Hip Hop Manifesto* em 2007, aumentou a demanda reprimida do *break*, que foi em seguida distribuída em vários novos grupos de *b.boys* que se esparramaram pelas regiões da cidade.

Se quando surgiu, no final da década de 1990, o *break* foi visto como meio viável de manutenção de valores para alguns ex-praticantes de dança de rua, hoje ele se apresenta na cidade mineira como forma de identificação coletiva e possibilidade de crianças e jovens obterem reconhecimento entre seus pares. Novamente aqui a presença das igrejas é mencionada: “quando a dança de rua tava nesse estágio de poucas pessoas fazendo, mesmo sem estímulo, sem campeonato, mesmo sem encontros, eventos em geral, eu acho que daí vem a importância da Igreja.”<sup>439</sup>

Estimulados por essa nova injeção de ânimo dada à prática do *break* por instituições religiosas e por eventos de repercussão mundial, despontaram dançarinos que hoje compõem a cena dançante do *b.boy* na cidade, como Vinicius Rodrigues (*b.boy* Bochecha) e Roberto Ferreira (*b.boy* Guiu) do grupo Frenéticos B.boys; Nathana Vieira Venâncio (B.Girls Articulando/Floor Style Crew); Wesley Borges de Souza (*b.boy* Willey), Jean Alves Borges (*b.boy* Jean), Daniel Sampaio Carrijo de Araújo (*b.boy* Daniel), Marcelo Claudiano (*b.boy* Xina), Rodrigo Rodrigues de Faria Silva (*b.boy* Feio), Andressa Rodrigues de Faria Silva e Louis Felipe Viana Freitas Korea, todos membros da Floor Style Crew; Marcus Vinicius Matheus Cunha (*b.boy* Markuz/The Gang), Evandro Rodrigues Pimenta Santos (*b.boy* Vandin/Cerrado B’boys Crew), Rodrigo de Moura Bastos (*b.boy* Rodrigo/New Flow), Vitor Gabriel Terra Telles Souza (*b.boy* Vitão/Hary Udi), Gustavo Vieira (Hary Udi), Alex Rezende (*b.boy* Lekão). Todos são dançarinos que iniciaram suas atividades em *break* por intermédio de igrejas.

Igualmente merecem citação aqueles que tiveram seu aprendizado não necessariamente vinculado às igrejas, como é o caso de Kleyton Santos de Oliveira (*b.boy* Kleytin) e Márcio Leandro Silva Santos (*b.boy* Marcinho/Cerrado B’boys Crew); Rafael Guarato e os irmãos Ruan Drágon Rodrigues Aref (*b.boy* Ruan) e Jonathan Drágon Rodrigues Aref, que aprenderam com Mamede Aref e fazem parte da Cerrado B’boys Crew; Iago Souza Santos (*b.boy* Iago/The Gang); José Douglas Costa (*b.boy* Ken) e Danilo Costa (*b.boy*

<sup>438</sup> VENÂNCIO, Nathana Vieira. Apud TIBÚRCIO, Luciana. A força dos b-boys uberlandenses. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia. 04 dez. 2006. p. B-4 e B-5. Revista.

<sup>439</sup> COSTA, Cloifson Luiz da (*B.boy* Chiquinho). São Paulo, 18 out. 2008. Entrevista.

Danilo), ambos vindos de Curitiba (PR) e que com Orlando Rodrigues Silva (*b.boy* Orlando), que veio da cidade de Salto (SP), formaram a Crew New Flow.

Os eventos em se apresentam esses dançarinos são variados, mas sempre organizados por eles mesmos. Destaca-se o B.boy. INI, realizado anualmente na sede da Igreja Sal da Terra<sup>440</sup> desde 2006. Tal evento não conta com apoio financeiro, apenas com o espaço físico disponibilizado pela instituição, sendo que todos os custos com jurados, DJ e divulgação são assumidos por Orlando e Adriel. Vale também ressaltar os eventos promovidos e financiados por Mamede Aref, grande parte realizada no antigo local de ensaio da Turma Jazz de Rua. Assim, apesar de reunir hoje um considerável número de praticantes, a dança *break* encontra-se localizada nos bairros, em pontos específicos de ensaios e em poucos eventos custeados por seus próprios praticantes.

Em 2008, o Festival de Dança do Triângulo chegou na sua vigésima edição e, para comemorar, o Setor de Dança da Secretaria Municipal de Cultura decidiu realizar uma pré-abertura com espetáculo de *break* acompanhado da confecção de um painel com uso da arte do grafite. O espetáculo foi intitulado “Escrituras urbanas” e contou com a participação da Cerrado B’boys Crew e do *b.boy* Chiquinho, de Uberlândia, e da Amazon Crew de Belém do Para. Justa homenagem, já que “ao longo das 20 edições, percebeu-se que a dança de origem urbana – hip hop, dança de rua – fizeram parte da construção do Festival.”<sup>441</sup> Essa foi a declaração de Dickson Du-Arte, responsável pelo Setor de Dança e diretor do espetáculo “Escrituras urbanas”.

Contudo, a iniciativa da Secretaria de Cultura foi isolada; não houve preocupação em apoiar a participação dos praticantes da dança de rua — mais especificamente, nessa edição, os do *break*. Apesar da declaração da então secretária municipal de Cultura, Mônica Debs Diniz, de que “neste ano vamos errar menos e atender mais aos anseios das diversas linguagens da dança.”<sup>442</sup>, o XX Festival de Dança do Triângulo mais uma vez não inseriu a competição como modelo para as linguagens que se utilizam dela, como a dança de rua e o *break*. Tanto é que, mesmo acrescentando, no edital dessa edição do festival<sup>443</sup>, a modalidade *showcase* para grupos de *break*, não houve sequer uma inscrição de *b.boys* para se apresentarem no formato de mostra.

---

<sup>440</sup> O evento é realizado no Ministério Sal da Terra, localizado na Avenida Marcos de Freitas Costa n. 5531 em Uberlândia.

<sup>441</sup> DUARTE, Dickson. Apud GOMIDE, Livia. Começa o Festival de Dança. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia. 04 nov. 2008. p. C-1. Revista.

<sup>442</sup> DINIZ, Mônica Debs. Apud GOMIDE, Livia. Começa o Festival de Dança. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia. 04 nov. 2008. p. C-1. Revista.

<sup>443</sup> Regulamento do XX Festival de Dança do Triângulo, 2008.

Com base nessas informações, pode-se afirmar que o modelo de festival defendido e difundido pela crítica especializada em dança no Brasil, desde meados da década de 1990, ainda é antagônico aos anseios e significados das danças populares de rua em Uberlândia. Para aqueles que não se submeteram às transformações formais em suas danças, como os analisados no capítulo anterior, não conseguem mais, e não querem, participar dos festivais de dança. Os sujeitos que praticavam dança de rua e cujas necessidades em termos artísticos são agora supridas com a dança *break*, continuam insistindo em preservar valores simbólicos e estéticos forjados historicamente e compartilhados entre seus pares, mas abandonaram o sonho de viver da dança, tanto que “nenhum dos grupos conseguem sobreviver só com o *break*.”<sup>444</sup> Ao mesmo tempo em que rejeitaram os critérios artísticos difundidos pela crítica especializada, os dançarinos elegeram a dança *break* como forma coerente de manter o significado de suas danças e os vínculos com a cultura popular e com a vida cotidiana.

### 3.5 – Não só dois pra lá e dois pra cá: “é nós” na dança de salão

Teve muita gente da dança de rua que, por conta das transformações requeridas pelos festivais, desistiu de dançar: um “pessoal casou, família, uns outros foram pro lado errado, está preso.”<sup>445</sup> Os que continuaram dançando, além do *break* e da dança contemporânea, puderam optar pela dança de salão, cuja prática passou também por inúmeras transformações estéticas e simbólicas ao longo de sua existência, algumas relacionadas à consolidação de sua nomenclatura.<sup>446</sup>

Não se atendo a falar de todos os estilos que juntos formam a dança de salão, tendo em vista que muitos estudos já se encarregaram dessa tarefa<sup>447</sup>, a análise aqui descrita se concentra em perceber como e por que sujeitos antes dedicados à dança de rua começaram a praticar dança de salão. Novamente, recorro que o fazer dança de rua estava atrelado a anseios construídos no meio social: status, estabelecimento de relações amorosas e

<sup>444</sup> TIBÚRCIO, Luciana. A força dos b-boys uberlandenses. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia. 04 dez. 2006. p. B-4 e B-5. Revista. GOMIDE, Livia. Começa o Festival de Dança. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia. 04 nov. 2008. p. C-1. Revista.

<sup>445</sup> RODRIGUES, Wander. Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

<sup>446</sup> Por dança de salão compreende-se um conjunto de danças populares afro-brasileiras como lundu, maxixe, samba e forró, mescladas a outras danças de origem europeia, a exemplo da valsa e da polka, reunidas nessa categoria mais ampla.

<sup>447</sup> Informações acerca das características históricas e técnicas das danças de salão, consultar: ALVARENGA, Oneyda, *Música popular brasileira: lundu e danças afins*. Rio de Janeiro: Globo, 1992; BRAZ, Chico. *Danças de salão*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1915; EFÊGE, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974; FERNANDES, Hélio de Almeida. *Tango: uma possibilidade infinita*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000; FREITAS, Rinaldo; BARBOSA, Cláudia. *Danças de salão: a vida em movimento*. Franca: Fundação Mário de Andrade, 1998; GONZAGA, Luiz. *Técnicas de dança de salão*. Rio de Janeiro: Sprint, 1996; JESUS, Carlinhos de. *Vem dançar comigo*. São Paulo: Gente, 2005; ZAMONIER, Maristela. *Dança de salão: a caminho da licenciatura*. Curitiba: Protexito, 2005.

reconhecimento no meio social, fatores que compuseram as principais motivações de crianças e jovens residentes nos bairros periféricos de Uberlândia. Era uma dança que fazia parte do cotidiano dos praticantes em todas as esferas de sua vida, como relata Alex Feliciano: “eu ensaiava tomando banho cara, as coreografias que aprendia, ensaiava dentro do banheiro, andava na rua o povo achava que era doido, ficava movimentando...”<sup>448</sup>

No entanto, com o passar dos anos, a dança de rua foi levada a ocupar outros espaços para sua exibição, como os festivais de dança, as boates, os circos, nos quais ela iniciava um processo de adaptação ao espaço cênico do palco, que promoveu um distanciamento do praticante em relação a seus espectadores. Foi uma modificação que causou impactos nunca antes sentidos pelos praticantes. Ao subir num palco, as pessoas comuns se tornavam o centro das atenções.

*É uma coisa que puxa, quem está ali dentro, quem gosta mesmo, não só pra quem gosta, quem viveu em cima de um palco, pra você sair e depois assistir, você não agüenta não. Se você gosta mesmo de coração e bate, eu vou te falar um negócio: você começa a suar o nariz, começa a chorar na hora.*<sup>449</sup>

Tendo experimentado, durante grande parte de suas vidas, o contraste do dia-a-dia entre o trabalho exaustivo nas mais variadas áreas e a vida de glamour dos palcos, alguns dançarinos, após as transformações sofridas na prática da dança de rua, abandonaram essa forma de dança, limitando suas experiências corporais aos passos, coreografias e disputas no interior das danceterias da cidade. Em muitos casos, a identificação estabelecida ao longo dos anos com determinado grupo de pessoas enfraqueceu e os laços afetivos de amizade fortalecidos por meio da dança sucumbiram à migração para outro grupo ou estilo de dança. Para manter alguns, Wander Rodrigues continuou

*dançando, não parei não. Dançava em boate, encontrava os amigos nas boates, os ex-componentes do Brilho Negro, já tinha os passinhos pronto, nós ficava dançando pra não parar mesmo. Aí depois disso eu não entrei mais em nenhum grupo, recebi vários convites dos grupos da cidade e da região também aconteceu. Mas sabe quando você torce para aquele time e você não abandona aquele time?*<sup>450</sup>

Ao mesmo tempo, o desejo de sobreviver da dança, que emergiu durante as participações nos festivais, não pode ser realizado por meio da dança de rua, pois “era muito

<sup>448</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.

<sup>449</sup> RODRIGUES, Wander. Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

<sup>450</sup> RODRIGUES, Wander. Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

difícil você tirar o de comer de dentro da sua casa pra colocar no grupo. (...) tinha gente do nosso grupo que vendeu a própria televisão pra participar do festival.”<sup>451</sup> Todo esse complexo processo fez com que a dança de salão despontasse como alternativa para a prática corporal em dança, acompanhada da possibilidade de ganhos financeiros. Foi o que aconteceu com Alex Feliciano que, no início deste século, “ainda tava na dança de rua, conheci a dança de salão e fui abandonando a dança de rua por falta de verba né!”<sup>452</sup>

Dessa forma, distanciando-se cada vez mais dos sonhos forjados com a dança de rua e com o fechamento dos espaços que até então abrigavam tal prática, os dançarinos populares se depararam com outra possibilidade, o samba. Funcionavam em Uberlândia diversas casas noturnas, como Tribuna Livre I e II, Chopão, Skala Chopp e Coliseu, onde se apresentavam grupos de pagode<sup>453</sup> também presentes em festas e bares espalhados pela cidade. Destacavam-se grupos como SPC, Juventude (atual D’Corpo Inteiro), Samba K, Sedução, Banda Kaçamba, Tempero de Quintal (do inesquecível Ganga), Sem Fronteira, Banda Blizz e outras mais.

Nesses espaços, as pessoas se reuniam em torno da musicalidade e da dança samba. Foi num desses ambientes que Wander teve contato com a prática da dança de salão, ao assistir a uma apresentação dos dançarinos da academia Ritmo Dança de Salão, da cidade de Uberlândia, comandada por Mestre Fabinho, ex-praticante da dança de salão. Foi onde “eu vi aquelas meninas envolvidas ali no meio e falei: uai! O trem ali ta interessante.”<sup>454</sup>. Nesse caso, o interesse em e a motivação para praticar dança de salão não vieram da admiração pela modalidade, mas sim a oportunidade de, através dela, ter contato com e dançar próximo às gatinhas. Assim, ao receber o convite para fazer aulas de dança de salão, Wander aceitou, com a proposta de ficar “só uns três meses, só uns três meses, porque eu só quero aprender a dançar (...) três meses e já saio pra dançar com as meninas nas boates aí nos pagode da vida, porque antigamente tinha só pagode.”<sup>455</sup>

O que motivou o dançarino a iniciar sua prática corporal em dança de salão não foram as possibilidades de aprendizado de outras danças como forma de ampliação do repertório corporal. Wander trazia consigo seus valores e necessidades cotidianas, tal como experimentadas na dança de rua, e manteve-se distante daquela ampla e difundida definição

<sup>451</sup> RODRIGUES, Wander. Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

<sup>452</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.

<sup>453</sup> O termo pagode, neste momento do texto, refere-se à musicalidade vinculada ao samba. No entanto, não se prende somente ao partido alto. Inclui canções interpretadas por grupos como Só Pra Contrariar, Pixote, Exaltasamba, Katingelê, Soweto, mas também por Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Grupo Fundo de Quintal e Alcione, dentre vários.

<sup>454</sup> RODRIGUES, Wander. Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

<sup>455</sup> RODRIGUES, Wander. Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

de dança de salão, segundo a qual o objetivo central dos praticantes é “desenvolver uma atividade física prazerosa e de formar uma ampla rede de amigos.”<sup>456</sup> Aspecto interessante e muito evidente na dança de salão é a diferenciação de gênero: são os homens, másculos, fortes e viris que conduzem as mulheres, frágeis e delicadas.

Também na dança de rua sempre predominou o masculino, mas em termos de quantidade de participantes. É muitíssimo inferior o número de mulheres, principalmente no alto da hierarquia dos grupos uberlandenses; raro uma delas exercer a função de coreógrafo ou diretor. Mas cumpre ressaltar que quase todos os grupos tiveram mulheres compondo seu elenco de dança. Essa característica foi percebida pela pesquisadora Lilian Vilela em seu estudo sobre a prática do *break* e do *funk miami* na cidade de Campinas (SP)<sup>457</sup>. Para a autora, nas danças populares em geral, há uma forte tendência em separar movimentações por gênero, ao contrário da dança contemporânea, na qual as movimentações são iguais para ambos os gêneros.

Todavia, na prática da dança de rua, até meados da década de 1990, inexistiam movimentações específicas separadas por gênero, nem mesmo distinção por figurino. Elas somente apareceram em 1994, introduzidas pelo grupo Dança de Rua do Brasil com o trabalho “Questão de alma”, que explorou o corpo feminino em termos tanto de movimento como de vestimenta. Em Uberlândia, alguns grupos lidaram com diferenciações de gênero na dança de rua a partir de 1997, principalmente os grupos Vélox e Intocáveis. Atualmente, devido a forte interferência, feita principalmente pelos meios de comunicação de massa<sup>458</sup>, os grupos de dança de rua vêm retomando-as, notadamente em relação à movimentação cênica.

Em se tratando de *break*, não consegui detectar nenhum tipo de movimentação ou indumentária que evidencie a distinção entre homens e mulheres na dança. A principal justificativa para a predominância de homens é o alto grau de exigência física, que entra em

---

<sup>456</sup> OLIVEIRA, Itair Jesus de. *Dança de salão em Uberlândia: uma saudável alternativa de lazer, saúde e sociabilização*. Monografia de conclusão de bacharelado. Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História, 2008. p. 50.

<sup>457</sup> VILELA, 1998, p. 26.

<sup>458</sup> Destaco a importância da rede mundial de computadores (internet), por meio da qual os jovens praticantes de dança de rua puderam ter acesso a clipes e trechos de shows de artistas norte-americanos(as) e ingleses(as) que se ancoram nas danças populares de rua para criação de seus trabalhos coreográficos, como: Christina Aguilera, Britney Spears, Backstreet Boys, Spice Girls, NSYNC, Beyoncé, Jennifer Lopez, Justin Timberlake, dentre muitos outros. Ressalto também a influência da indústria cinematográfica voltada à produção de filmes que retratam homens e mulheres praticando danças de rua a partir do início deste século, como: “You got served” (Entre nessa dança - Hip Hop no Pedaco, 2005), “Step Up” (Ela dança, eu danço, 2006), “Save the last dance” (No balanço do amor, 2001.), “Set Up 2” (Ela dança, Eu danço 2, 2008.), “Stomp the Yard/Steppin” (O poder do ritmo, 2007), “Take the lead” (Vem dançar, 2006.), “Honey” (No ritmo dos seus sonhos, 2003.), “How she move” (Como ela dança, 2007.), “Save the last dance II” (No balanço do amor 2, 2006), sendo que em momentos específicos ocorreu uma distinção entre a movimentação socialmente reconhecida como feminina e aquela associada ao masculino.

conflito com a máxima historicamente construída de que as mulheres não conseguem executar as mesmas atividades dos homens e não possuem iguais habilidades físicas. Daí, quando uma mulher se dedica à prática do *break*, ela é constantemente glorificada pelos “marmanjos”.

De todo modo, “o que ocorre frequentemente na dança popular, mas não encontra correspondente na dança cênica artística, é justamente esta relação da presença masculina no ato de dançar.”<sup>459</sup> A ocorrência desse fenômeno não se dá gratuitamente nem privilegia os homens em todos os casos. Ele é construído e refeito constantemente nas relações sociais e culturais que propiciam a presença de grande quantidade de homens em danças populares e poucos em dança cênica. Creio serem equivalentes as relações entre uma bailarina que não se submete a dançar *funk* e axé publicamente e um dançarino popular que não se imagina dançando balé ou performance em um palco no formato italiano. Ambos são barrados por coerções e significações mais amplas, próprias do universo com que se relacionam.

Os gêneros (masculino e feminino) comportam referenciais socialmente construídos que delimitam e moldam as possibilidades de sentir, pensar e agir como menino ou menina. Dito de outra forma, o gênero não obedece a um determinismo biológico, ele não é sexo, mas sim uma construção sociocultural que varia de acordo com momentos e culturas específicos.<sup>460</sup> Compreender o significado histórico de determinados movimentos como sendo próprios de determinado gênero nos auxilia, em parte, a perceber o grande número de homens dançando dança de rua e *break* e a rara participação de mulheres. Ajuda a entender por que determinados gestos corporais que remetem à sexualidade, como movimento dos quadris, seja ele circular, horizontal ou vertical, e movimentos sutis que indicam leveza e fragilidade são apontados como indicadores de feminilidade, ao passo que atributos como força, virilidade, poder e prestígio suscitam representações de masculinidade.

Todos esses elementos estão presentes na prática coletiva da dança de rua e se traduzem por pressões sociais que

*incluem uma privação nas oportunidades do homem de ter maiores contatos com seu próprio corpo, de apreciação de outros corpos masculinos e, em consequência disso pressões para que não dance, se for o caso de dançar que sejam danças apropriadas para os homens de força, resistência física e virilidade, é preferível que não revele expressividade, emoções descontroladas e intuições sensíveis.*<sup>461</sup>

<sup>459</sup> VILELA, 1998, p. 28.

<sup>460</sup> MATOS, Lúcia. Corpos (im)perfeitos e suas (meta)morfoses. In: *Repertório Teatro & Dança*, ano 4, n. 5, 2001. p. 97 e 98.

<sup>461</sup> VILELA, 1998, p. 30.

Como se constata, a prática da dança nunca está isenta de tensões sociais. Mas não se trata aqui de julgar se essas danças são retrógradas ou conservadoras; interessa muito mais investigá-las como práticas pertencentes e imbricadas ao meio social. Há que levar em conta que as bases e os critérios de distinção são em grande medida, senão totalmente, compartilhados pelo público espectador e não só pelos praticantes. Assim, romper com esses códigos exteriores à arte da dança implica uma ruptura com a audiência que tende a comprometer todo o processo comunicativo. É das construções simbólicas efetuadas no meio social que provém a sensação de estranhamento ao nos defrontarmos com homens frágeis e bailarinas gordas, por exemplo.<sup>462</sup> É no entremear do distanciamento entre o convívio humano geral e o campo da dança que a sociedade estabelece “a dança do homem, a dança da mulher, a dança da criança, a dança do velho, a dança do pobre e a dança do rico.”<sup>463</sup>

Outro fator que contribuiu para a transição da dança de rua para dança de salão foi a percepção de que a dança de salão “é bem mais fácil que a dança de rua.”<sup>464</sup> A única certeza aqui é que essa afirmação não deve ser feita desprovida de análise. O comentário de Alex Feliciano provavelmente se fundamenta no fato de que, durante anos, quase todos os dias, os praticantes de dança de rua tiveram experiências diversas com seus corpos, movimentando-os, aguçando seus sentidos corporais para a dança. Foi essa percepção corporal anterior, adquirida na dança de rua, que fez com que o aprendizado da prática posterior, dança de salão, fosse incorporado “bem mais rápido do que quando eu dançava dança de rua”<sup>465</sup>, pois “a facilidade que eu tenho na dança de salão vem através da dança de rua entendeu?”<sup>466</sup>

---

<sup>462</sup> MATOS, 2001, p. 100.

<sup>463</sup> MEDINA, Josiane; LUIZ, Marcos; ALMEIDA, Danielle B. L. de.; YAMAGUCHI, Andréa; JUNIOR, Wanderley Marchi. As representações da dança: uma análise sociológica. In: *Revista Movimento*. Porto Alegre, v. 14, n. 02, maio/ago. 2008. p 110.

<sup>464</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.

<sup>465</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.

<sup>466</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.



Ilustração 18 e 19: Apresentação da Academia de Dança Leandro Teodoro no Praia Clube em Uberlândia no ano de 2004. Imagem da esquerda: da esquerda para direita: Marcela Álvares, Alex Feliciano, Leandro Teodoro, Wander Rodrigues e Claudia Dutra. Imagem à direita: Alex Feliciano e Claudia Dutra dançando samba de gafieira. Fotografias encontradas no acervo particular de Alex Feliciano.

Da mesma forma, percepções corporais, gestos e movimentos oriundos da dança de rua são utilizados e empregados em trabalhos coreográficos de dança de salão — experimentação somente possível graças ao aprendizado corporal popular em dança desenvolvido nas ruas. Pode-se observar, no trabalho “Abrindo portas”, de Alex Feliciano, apresentado na vigésima edição do Festival de Dança do Triângulo, com participação da dançarina Juliana Batista, que “os sinais do estilo ainda podem ser vistos nos primeiros passos dados em sua apresentação”<sup>467</sup> que mescla passos característicos da dança de rua para realização de uma estética em dança de salão.

De todo modo, a prática da dança de salão se apresenta como meio de satisfazer anseios que foram criados pela dança de rua em seus ex-praticantes de dança de rua e que ainda estão pendentes. A adesão à nova prática ganha contornos de solução para a falta de incentivo e reconhecimento artístico amargada pelos dançarinos e pela dança de rua. Mas a resposta esperada quanto ao reconhecimento não é dada pela crítica especializada, como nos casos do Balé de Rua e do grupo Werther, nem pela comunidade marginalizada, mas sim por um amplo e cada vez mais significativo mercado de prática corporal dançante<sup>468</sup>, representado

<sup>467</sup> Espaço aberto para dança de salão. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 07 nov. 2008. p. C-1. Revista.

<sup>468</sup> Destaco a recente contribuição dos meios de comunicação de massa para ampliação desse mercado vinculado à prática da dança de salão através do *reality show* Dança dos Famosos, exibido no programa Domingão do Faustão da Rede Globo de Televisão; teve início em 2005 e já alcançou sua sexta edição. A dança de salão exposta nesse ambiente televisivo reúne atores e cantores que já possuem certa consagração como “famosos” nas “telinhas”; eles dançam com professores de vários estilos musicais. Nesse programa a dança se apresenta como competição, sendo os dançarinos avaliados por uma banca composta por cinco jurados: três deles compõem o chamado júri artístico — são atores, membros da alta sociedade paulista e cantores que muito pouco ou quase nada conhecem sobre as danças ali apresentadas. Os outros dois avaliadores formam o júri técnico — pessoas já consagradas no meio artístico da dança no Brasil, como Ivando Bertazzo, Ana Botafogo, Carlinhos de Jesus,

pelas escolas de dança. Segundo observação da jornalista Sabrina Guerra, “as aulas de dança de salão funcionam praticamente como as aulas de ginástica”<sup>469</sup>. É com essa dinâmica que essas academias de dança atraem um público crescente e cada vez mais faminto de dança de salão, gerando um mercado promissor e palpável para aqueles dançarinos que se dedicam a ensinar tais formas de danças.



Ilustração 20: Wander Rodrigues e sua parceira dançando samba em festa de confraternização da Academia de Dança Leandro Teodoro em 2006. Imagem cedida por Wander Rodrigues.

A demanda por essa atividade de certa maneira sinaliza a obtenção de reconhecimento social e oferece, àqueles dançarinos de dança de rua, a chance de sobreviver da dança, como ressalta Alex Feliciano: “hoje eu consigo sobreviver da dança, eu tenho os meus projetos, tenho os meus parceiros de empresas daqui da cidade, sobrevivo hoje da dança de salão, dou aula aqui na Leandro Teodoro e numa outra academia e dou aulas particulares também.”<sup>470</sup> Desse modo, as transformações históricas ocorridas na prática da dança de rua, principalmente em suas incursões nos festivais, levaram os populares a desenvolver e aplicar táticas nunca antes experimentadas.

A adesão à dança de salão como meio de manter-se financeiramente com a atividade, apesar de criar novos valores e significados à prática cotidiana corporal da dança em suas vidas, não apagou o desejo e a vontade de dançar dança de rua, “porque ta no sangue, quando

---

Maria Pia Finocchio, J. C. Violla e Jaime Haroche. A plateia do programa e os telespectadores também interferem no resultado do julgamento, conferindo notas para avaliar as exhibições dos casais participantes.

<sup>469</sup> GUERRA, Sabrina. Malhação ao som de um bolero. *Correio*, Uberlândia, 06 mar. 2004. p. C-6.

<sup>470</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.

eu vejo uma apresentação de dança de rua bate aquele arpejo que a dança de salão fica lá em baixo entendeu?”<sup>471</sup> O processo gerou uma nova forma de se relacionar com a prática da dança, colocando em contraste o desejo frustrado de ganhar a vida fazendo o que gosta e o de sobreviver fazendo aquilo que, de fato, é socialmente aceito e incentivado.

*Se algum dia voltar aquele tesão na verdade pela dança de rua, porque está no sangue, não tem jeito, eu gosto muito ainda (...) mas por enquanto eu tenho que ficar na dança de salão mesmo. (...) às vezes dá até vontade de conciliar as duas coisas, mas fica pesado, porque precisa ganhar dinheiro né, é foda.*<sup>472</sup>

Isso não implica afirmar que a prática da dança de salão seja desprovida de significados que motivaram ex-praticantes de dança de rua para ela migrarem. Além de oportunizar substituição mais rentável das atividades de rua, em Uberlândia ela apresenta um fator importantíssimo muito presente das danças de rua, a competição. Refiro-me não às disputas em festivais competitivos, mas a uma concorrência que ganha corpo nas boates, nos shows e casas noturnas da cidade, onde os praticantes de salão se encontram e primam por exibir seu desempenho e a qualidade de suas ensaiadas coreografias. Em tais ambientes, os adeptos e praticantes das danças de salão buscam diversão, amizades e, por vezes, relacionamentos amorosos. No entanto, o universo dessa dança não se restringe à sociabilização harmoniosa; existe um camuflado e complexo jogo de interesses e vaidades que faz surgir “muita intriga na dança de salão, assim como na dança de rua, entre academias.”<sup>473</sup>

O espaço público das casas noturnas se transforma em campo para batalhas sutis, nem sempre confessadas, ou seja, não existe um confronto direto, declarado ou normatizado por avaliadores, mas sim uma luta de “egos”, ancorada na execução de passos complexos, no domínio técnico e no monitoramento dos “concorrentes” por meio de olhares sempre atentos. As pistas de dança são disputadas por membros de diversas escolas, como a Academia Ritmo Dança de Salão, a Bailar Escola de Dança e a Academia de Danças Leandro Theodoro. A competição é praticada, estimulada e compartilhada por grande número de adeptos da dança de salão na cidade de Uberlândia.

Tal como ressaltou Wander Rodrigues, a competição atua também como estímulo ao aprimoramento técnico e teórico da dança. Depois de participar de um concurso de dança de

<sup>471</sup> RODRIGUES, Wander Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

<sup>472</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.

<sup>473</sup> PEREIRA, Alex Feliciano (Macaco). Uberlândia, 19 fev. 2009. Entrevista.

salão organizado pelo Flert Chopperia em 2002, ao som do grupo Graziela e Molekes do Forró, Wander decidiu ampliar seus conhecimentos em dança de salão: “aquilo ali pra mim já foi ficando mais curioso, eu comecei a pesquisar as coisas, comecei a me interessar por balé, porque eu achava que não era coisa pra homem não, aí eu fui me interessando por outros ritmos também. Então aquilo ali me ajudou demais.”<sup>474</sup>

Grosso modo, a dinamicidade do popular se apresenta de forma complexa e fluída, dialoga com obstáculos, exigências, normas e códigos sociais. A dança, esse mágico momento em que o corpo se apresenta de forma inesperada, diferenciada, atrativa e nebulosa, não está vacinada contra as pressões, tensões e conflitos que permeiam toda a vida dos sujeitos que a praticam. É um objeto de pesquisa que reivindica análise cada vez mais minuciosa, detalhada, atenta aos indícios imperceptíveis num primeiro olhar, para que possamos compreender a trama por ele tecida ao “mixar” danças, seres humanos e sua vida em sociedade.

### 3.6 - O popular, os meios e a dança axé

Nesse panorama em que a dança de rua foi perdendo a cada ano a característica de manifestação cultural popular, a partir da qual jovens e crianças das periferias da cidade se reconheciam e se relacionavam em torno de códigos socioformais, por eles mesmos forjados, outras formas de relações sociais por meio da dança apareceram. Destaco a dança contemporânea, o *break* e a dança de salão como meios de transposição de significados presentes na dança de rua para a prática de outras danças.

Essa prática de outras danças foi realizada por aqueles que tiveram contato e vivenciaram a cena artística da dança de rua em Uberlândia, pessoas que, para darem manutenção à atividade dançante em suas vidas, reelaboraram certos aspectos de sua cultura, de seus modos de vida, para conseguirem preservar valores consolidados em torno da dança de rua ao longo dos anos<sup>475</sup>.

Cabe ressaltar e analisar, nesse contexto, a aparição de outra forma de dança popular adotada e praticada atualmente pelas crianças e jovens das camadas populares de Uberlândia: o axé, que atualmente se apresenta como principal substituto, em se tratando de poder de atração e significação atribuída à prática da dança pelas crianças e jovens de hoje. Importa

<sup>474</sup> RODRIGUES, Wander. Uberlândia, 17 fev. 2009. Entrevista.

<sup>475</sup> Exemplo desse processo é a Companhia de Dança Balé de Rua, Vanilton Lakka e Cláudio Oliveira em dança contemporânea; Wander Rodrigues e Alex Feliciano nas danças de salão; Mamede Aref, Chiquinho, Samuel Silva, Carlinhos Graffite, Gilmar Gomes (Candango), Carlos Aparecido e Luizinho de Vidro no *hip hip*. Ver capítulos dois e três desta dissertação.

ênfatizar que o axé começou a chamar a atenção na cidade na década de 1990, ainda que abafado por outras modalidades.

*As pessoas não estavam presas só em questão de fazer dança de rua, as pessoas aprendiam outras coisas também. Então as pessoas aprendiam por pessoas da família que mexia com congado e eles passaram a mexer com congado e mexer com a dança de rua. Há pessoas que começou a mexer com carnaval, mas também mexia com dança de rua. Tinha pessoas que faziam todas as 3 coisas: fazia carnaval, dança de rua e também fazia o congado também.*<sup>476</sup>

A presença dos dançarinos populares em outras manifestações culturais que envolvem exercício corporal se tornou algo mais praticável durante a década de 1990. Nesse período, os grupos de dança de rua compunham as Comissões de Frente e a Ala de *Snob* das escolas de samba de Uberlândia; seus passos e coreografias são utilizados ainda hoje como brincadeiras entre os congadeiros da cidade.<sup>477</sup> Entretanto, não percebo vínculo entre essas manifestações e a prática da dança axé, como ocorre, por exemplo, em Salvador (BA), onde a tradição de folguedos se aproxima do samba de roda, com os dançarinos se exibindo ao centro, “constituindo-se o desafio, a sedução e a provocação em elementos dramáticos de interação.”<sup>478</sup>

A prática corporal da dança axé em Uberlândia se dá muito mais como uma forma de identificação coletiva e de relacionamento humano entre crianças e jovens. Promovida nos redutos periféricos de Uberlândia, é alvo de múltiplas interpretações. Para facilitar a compreensão dessa forma de dança, apresento a seguir uma distinção entre samba, pagode e axé, baseada nas noções de seus praticantes.

“Axé” é uma saudação religiosa usada no candomblé e na umbanda que significa energia positiva. Seu uso para designar uma prática musical se deu em fins da década de 1980 e início da década de 1990. Sobre esse tema, Sílvio Essinger salienta:

<sup>476</sup> ROCHA, Wesley da (Chocolate). Uberlândia, 15 nov. 2006. Entrevista.

<sup>477</sup> Alguns dançarinos de dança de rua mantinham, durante a década de 1990, um calendário anual com três manifestações populares caracteristicamente praticadas pela comunidade negra. Ao iniciar o ano, os preparativos para o desfile carnavalesco das escolas e grêmios uberlandenses assumiam papel central entre praticantes de dança de rua. Passadas as festividades populares do carnaval, os foliões deslocavam seus esforços para os ensaios em seus grupos de dança de rua para competirem no Festival de Dança do Triângulo, que era realizado religiosamente no mês de julho. Logo após, dava-se início às reuniões em ternos de congado da cidade para se prepararem para a festa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. O calendário foi citado em entrevistas realizadas com Vanilto Alves de Freitas (Lakka) e Wesley da Rocha (Chocolate). Ambos relataram que era uma prática realizada por poucos.

<sup>478</sup> BIÃO, Armando. O obsceno em cena, ou o Tcham na boquinha da garrafa. *Repertório Teatro & Dança*, v. 1, n. 1, 1998. p. 24.

*Não se trata exatamente um gênero ou movimento musical, mas uma rotulação mercadológica muito útil para que uma série de artistas da cidade de Salvador, que faziam uma fusão de ritmos nordestinos, caribenhos e africanos com embalagem pop-rock, tomassem as paradas de sucessos do Brasil inteiro a partir de 1992.*<sup>479</sup>

Desse modo, a palavra axé não é usada para referir-se a uma prática corporal que entendemos como dança, mas sim para designar grupos musicais, segundo definição mercadológica. A definição de grupos que fazem a fusão de ritmos, apresentada por Essinger, tornou-se amplamente praticável e utilizável pelos cantores e grupos que a ela se dedicam. De acordo com Falcão, cantor da banda Guig Guetho: “é muito complicado, porque você não consegue vender pagode pra fora, você só vende como banda de axé.”<sup>480</sup>

Contudo, o que os jovens e crianças uberlandenses praticam é uma musicalidade específica, no Estado da Bahia denominada “samba duro”, porque “tem mais aceitação né cara, a galera gosta do som.”<sup>481</sup> O leitor reconhece tal musicalidade e prática dançante, associando-a ao grande ícone desse estilo: o grupo É o Tcham<sup>482</sup>, que ganhou visibilidade com as aparições dos dançarinos Carla Perez, Jacaré e Débora Brasil. Era o advento de dançarinos em banda de samba duro no âmbito nacional. Armindo Bião faz uma análise dessas performances de grande popularidade naquele momento, focando os grupos Gera Samba e a Companhia do Pagode, que se destacaram no carnaval de 1996. São grupos baianos que se apresentaram em programas televisivos e fizeram muitos shows; suas músicas foram tocadas em rádios de todo Brasil e venderam milhares de cópias.

*Todos os horários e todos os públicos da mídia brasileira têm assistido, quando não praticado, passos coreográficos que ressaltam o aspecto lúdico do ATP sexual entre um homem e uma mulher, que pode resultar na geração de uma criança, ou simplesmente, entre uma pessoa e uma garrafa, que só resulta em ludicidade e excitação.*<sup>483</sup>

<sup>479</sup> ESSINGER, Sílvio. *Axé music: o carnaval de Salvador embala o país*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/axe-music>>. Acesso em: 23 dez. 2008.

<sup>480</sup> VIRGÍNIA, Rosa. *Mas o que é o Pagodão?* Disponível em: <[http://www.negrabahia.com.br/mat\\_ver.asp?ID=85](http://www.negrabahia.com.br/mat_ver.asp?ID=85)>. Acesso em: 03 maio 2007.

<sup>481</sup> TORRES, Fábio (Mantena). Uberlândia, 29 dez. 2008. Entrevista.

<sup>482</sup> Em princípio, o nome do grupo era Gera Samba e já existia desde o começo da década de 1980. Somente no terceiro disco (1995), com a música “Segura o Tcham”, o grupo conseguiu visibilidade nacional; suas músicas eram executadas “sem parar em todas as rádios, programas de TVs e festas por todo território nacional. A identificação por parte do público com a canção foi tão grande que o nome do disco acabou se tornando o nome do grupo.” Informações obtidas em: *Swingueira – O movimento que mais cresce no Brasil!* Disponível em: <<http://www.sambando.com/swingueira9.html>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

<sup>483</sup> BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o Tcham na boquinha da garrafa. *Repertório Teatro & Dança*, v. 1, n. 1, 1998. p. 23.

É notável a distinção em nomenclaturas de formas musicais e dançantes oriundas do samba e reconfiguradas de maneiras diferenciadas em tempos e espaços diversos pelos populares em relação com o espaço midiático. Na Bahia, encontramos três concepções: a primeira usa as expressões samba raiz e/ou pagode paulista para classificar as produções de grupos e artistas como Alexandre Pires, Belo, Sorriso Maroto, Exaltasamba, Só Pra Contrariar e Molejo. A segunda forma de diferenciação é a dos grupos de samba duro, dentre os quais se destacam: Harmonia do Samba, Swingao, Raghatoni Harmonia do Samba, Psirico, Pagodart, As Meninas, Beto Jamaica, Cia. do Pagode, Fantasmão, Cafuné, Raghatoni, Nata do Samba, Oz Bambaz, Miskuta, Dignow, Primazia, Parangolé, Uns Kamaradas, O Rodo e Mi Usa. Por último, os grupos e artistas que são reconhecidos na Bahia como cantores de axé: Ivete Sangalo, Babado Novo, Claudinha Leite, Chiclete com Banana, Asa de Águia, Banda Eva, Cheiro de Amor, Jammil e Uma Noites, Margareth Menezes e Daniela Mercury.

A ênfase deste texto recai sobre a prática dançante do samba duro. Assim, mesmo que em certos momentos seja utilizada a palavra dança axé, ela se refere ao samba duro. Trata-se de uma forma de dança em que o samba é utilizado como referencial primeiro, mas em uma cadência mais sincopada; as movimentações se centram nas regiões genitais e em gestos que aludem à sexualidade. Desde a expressão facial, em que boca, língua e olhos transmitem satisfação, perpassando tronco e quadril, que realizam movimentos em círculos, laterais e pendulares, vai se criando um gestual envolvente, que remete à prática sexual num primeiro olhar.

A vinculação, quase inevitável, da prática dançante do samba duro às simulações de coito leva a juízos de valor precipitados, que findam por rotular tal dança como desprovida de significação, função social e conteúdo, restando-lhe os títulos de uma dança vulgar e carente de moral pública. Para além dessa constatação, o presente texto visa desvelar os significados atribuídos à dança axé pelos populares.

A existência de musicalidade e locais específicos para essa prática em Uberlândia coincide com a emergência do grupo baiano É o Tcham nos meios de comunicação de massa em meados da década de 1990. Foi quando grupos de samba da cidade incluíram, em seus repertórios, canções de samba duro. Mesmo antes da ascensão do grupo baiano, em Uberlândia havia grupos de samba e pagode como Só Pra Contrariar, Samba K, Tempero de Quintal, Flor do Samba e Frente a Frente, que se apresentavam em locais como Tribuna Livre, Coliseu, Black Chick, Pedágio Show e Skala Chop.

A existência e presença desta cena de grupos de samba e pagode na cidade tornou possível, inclusive, a realização de programas de rádio e eventos periódicos, como o programa

“Roda de Samba”, transmitido pela Rádio Universitária e comandado pelo radialista Vítor Hugo de Oliveira, que organizava a famosa *Kizomba*, que no dialeto africano significa encontro de raças. Esses eventos, que reuniam vários grupos de pagode, foram iniciados em 1989 e persistiram por mais de doze anos; “às vezes somavam 10 a 12 grupos em um mesmo evento, na carroceria de um caminhão, no meio de uma rua, em algum lugar da periferia uberlandense. Nunca uma Kizomba reuniu menos de 1.500 pessoas.”<sup>484</sup>

Outro fator que torna possível a identificação da crescente produção e consumo de canções do gênero samba e pagode é a aparição de artistas de renome nacional na Exposição Agropecuária de Uberlândia. Até 1992, quando começaram as negociações e shows no Camaru Agronegócios, toda a programação do evento era destinada ao público rural; era o momento “de abrir o baú, e apanhar lá o chapéu, botas, esporas, e tudo o mais que a fantasia de cada um permitir (...) quem não tem botas de couro legítimo vai de botinas.”<sup>485</sup>

A aparição do grupo musical Raça Negra, “um dos precursores do pagode romântico ou ‘samba paulista’ como também é conhecido”<sup>486</sup>, na XXIX edição da festa agropecuária marcou o início da percepção, por parte dos organizadores do evento, que havia em Uberlândia um significativo filão de consumidores que se identificavam com samba e pagode. Sintoma dessa constatação foi a constância, após 1992, de grupos de samba e pagode nas edições posteriores da festa<sup>487</sup>.

<sup>484</sup> OLIVEIRA, Vitor Hugo de. Apud SILVA, Emilene. Samba da páscoa. *Correio*. Uberlândia. 02 abr, 1999. p. 18.

<sup>485</sup> Festa dos sertanejos no Camaru, *Correio do Triângulo*, 31 ago. 1990. p. D-1. Fim de Semana.

<sup>486</sup> Raça Negra mostra novo CD na Feniub, *Correio*, 11 ago. 2001, p. D-1. Revista.

<sup>487</sup> As edições da Exposição Agropecuária de Uberlândia já tinham inserido, em suas programações, shows com artistas de *pop-rock* nacionais, mas não com periodicidade fixa. Por exemplo, em 1989 participaram os grupos Roupas Nova e Dominó e em 1990 esteve do evento o cantor Fábio Júnior; em 1994 novamente o grupo Roupas Nova, em 1999 Paralamas do Sucesso e em 2000 Jota Quest. Grupos de samba e pagode se fizeram mais presentes nesse evento de maior domínio de duplas sertanejas. Em 1993 os grupos Só Pra Contrariar e o Raça Negra se apresentaram, sendo que este retornou no ano seguinte. De 1995 a 2008, as edições anuais da festa contaram com o Grupo Molejo, novamente os grupos Só pra Contrariar e Raça Negra, Encontro de Pagode com grupos da região, Katingulê, Exaltasamba, Bala, Bombom e Chocolate, Jorge Aragão, Alcione, Fundo de Quintal, Swing e Simpatia, Grupo Revelação, Alexandre Pires, D’ Corpo Inteiro e Skema Novo. Tais informações poderão ser encontradas em jornais locais, especificamente em: Programação oficial. *Correio do Triângulo*, 31 ago. 1991, p. C-1. Rural; XXIX Exposição Agropecuária de Uberlândia *Correio*, 02 set. 1992, p. 9. Cidades; Camaru: Grupo Só Pra Contrariar é show de hoje, *Correio do Triângulo*, 29 ago. 1993, p. 17. Revista de Domingo; Programação da XXX Exposição Agropecuária de Uberlândia, *Correio do Triângulo*, 31 ago. 1993. p. A-8. Especial; Programação da XXXI Exposição Agropecuária de Uberlândia. *Correio do Triângulo*, 27 ago. 1994. p. 3. Política; Programação da XXXII Exposição Agropecuária de Uberlândia, *Correio*, 30 ago. 1995, p. 20. Rural; Programação do Camaru, *Correio*, 31 ago. 1996, p. 24. Especial; Programação do Camaru 97, *Correio*, 27 ago. 1997, p. 18. Rural; Programação Camaru – 1998, *Correio*, 28 ago. 1998, p. 24. Revista; Programação do Camaru 99, *Correio*, 26 ago. 1999, p. B-6. Esportes; Exposição será aberta amanhã, *Correio*, 30 ago. 2000, p. A-7. Economia; Programação da XXXVIII Exposição Agropecuária de Uberlândia, *Correio*, 30 ago. 2001. p. A-10; NAVES, Janaína. Cardápio musical para todos os gostos, *Correio*, 29 ago. 2002, p. D-1. Revista; MOREIRA, Gustavo. Atração para todos os gostos no camaru. *Correio*, 29 ago. 2003, p. C-3. Revista; Shows Camaru 2004. *Correio*, 29 ago. 2004, p. B-1. Cidade; Shows Camaru 2005, *Correio*, 27 ago. 2005, p. C-

Essa cena cultural em torno de samba e pagode nas periferias da cidade é que possibilitou, aos populares, meios de experimentar a atividade corporal do samba duro, por intermédio dos meios de comunicação de massa que veiculavam danças de grupos como É o Tcham e Companhia do Pagode. Também contribui a reprodução de hits como “Boquinha da Garrafa” e “Segura o Tcham” por grupos e bandas locais em boates e festas na cidade em meados da década de 1990.

A circulação de músicas e danças de samba duro através dos meios de comunicação de massa foi tão intensa que recebeu atenção de acadêmicos, a exemplo de Armindo Bião, que recorreu ao histórico da Bahia para afirmar que aquele estado possui um “dos piores quadros socioeconômicos do mundo”<sup>488</sup>, numa tentativa de justificar a inserção de artistas populares baianos na mídia. Para o autor, a indústria cultural promove avanços na qualidade de vida e na afirmação da cidadania dos populares, abrindo “possibilidades de promoção social na Bahia, espetacularizando suas tradições culturais.”<sup>489</sup>

Também a professora e pesquisadora Márcia Strazzacappa, ao analisar como o corpo é tratado na escola, diagnostica a falta de incentivo à experimentação e movimentação corporal no ambiente escolar formal contemporâneo no Brasil, ressaltando a que o indivíduo interage com o mundo por meio de seu corpo. Em tal pesquisa, a autora nota que,

*se há alguns anos atrás, a primeira imagem que vinha à mente destes jovens era a figura da bailarina clássica nas pontas dos pés, hoje essa imagem (embora ainda muito presente) já está sendo substituída por outras trazidas pela mídia. As respostas variam entre dançarinas do “Tcham” e algumas pop stars norte-americanas (nota-se a predominância da figura feminina).<sup>490</sup>*

Assim, não só Uberlândia, mas todo Brasil teve acesso ao samba duro em meados da década de 1990. A presença e interferência de danças divulgadas na mídia sobre a cultura popular é algo intenso na contemporaneidade. A dança de rua foi gestada no entremear de referenciais propagados massivamente, tanto em seus primeiros moldes como atualmente, como é o caso do grupo Manos do Hip Hop. Alisson Aparecido Santos, coreógrafo do grupo,

---

1. Revista; Shows, *Correio*, 26 ago. 2007, p. C-1. Revista; Shows no Camaru 2008, *Correio*, 29 ago. 2008, p. C-1. Revista.

<sup>488</sup> BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o Tcham na boquinha da garrafa. *Repertório Teatro & Dança*, v. 1, n. 1, 1998. p. 24.

<sup>489</sup> Idem, *ibidem*

<sup>490</sup> Para Strazzacappa, a mídia fornece modelos o tempo todo. Entretanto, não se dedica ao aprofundamento acerca dessa questão, sugerindo que esse modelo via mídia não ajuda muito; coloca-o apenas como algo que aparece. E centra seus esforços numa questão mais ampla, que é pensar formas para que os alunos tenham outras maneiras de experiência corporal; sugere que a escola formal seja local estratégico para isso. O trecho citado se refere ao texto: STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos CEDES*. Ano XXI, n. 53, abr. 2001. p. 71.

declara: “assisti mais o Entre Nessa Dança mesmo, foi o único filme que eu assisti. Foi lá que começou, tirei os trem tudo de lá mesmo”<sup>491</sup>, reforçando a noção de percepção visual como modo de aprendizado, pois se aprende “vendo. Igual: a gente apresenta no festival, nós vai os outros dias tudo pra vê como é que esta os outros espetáculos, pra poder pegar uma base mais ou menos.”<sup>492</sup>

Alisson tem apenas dezesseis anos e iniciou suas experiências em dança num momento em que a dança de rua não se firmara nos ambientes periféricos como via única. O grupo Manos do Hip Hip mescla, em suas coreografias, movimentos de *break*, samba duro, dança de salão e congado, numa estrutura coletiva cênica herdeira dos aprendizados populares nos festivais de dança. Mesmo tendo iniciado suas atividades recentemente, em 2005, o grupo Manos do Hip Hop aparece como exemplar no complexo processo de adoção de táticas, estratégias e usos dos quais se serviram os dançarinos populares de Uberlândia para penetrar e se firmar no mundo da dança. Do mesmo modo que ocorreu no caso da incorporação da prática do samba duro, recentemente o grupo descobriu, por meio da “internet o foco principal pra gente trazer o axé pra Uberlândia, foi pela internet, vídeos né!”<sup>493</sup>

A forte presença dessa dança baiana nos meios de comunicação de massa e sua exacerbada exibição e popularidade frente à sociedade brasileira fizeram retornar discussões que falam de bens culturais veiculados nos meios de comunicação de massa como algo desprovido de conteúdo artístico e de função social. Nessa perspectiva, a televisão, por exemplo, “*se convierte em substitución de una inmediatez social e la cual los hombres hoy no tienen acceso.*”<sup>494</sup> Segundo tal modo de perceber a prática dançante do samba duro nos meios massivos, sua forma de exibição, seus movimentos executados, suas vestimentas e indumentárias características estão fadadas à sugestão explícita de prática sexual pura e simplesmente.

Num paralelo com o samba duro e para além da crítica à alusão e ao incentivo da prática do sexo, que colocam em jogo uma moral coletiva ao publicizar o privado, a dança axé também não desfruta de julgamento positivo no campo artístico da dança. Em seu recente texto intitulado “A diferença entre arte e cultura”, novamente a crítica de dança Helena Katz busca mostrar a importância da arte no cotidiano e sua capacidade de “estimular os nossos sentidos de maneira especial”. Tentando suavizar seu discurso, a autora reconhece a

---

<sup>491</sup> SANTOS, Alisson Aparecido dos. Uberlândia, 29 dez. 2008. Entrevista.

<sup>492</sup> SANTOS, Alisson Aparecido dos. Uberlândia, 29 dez. 2008. Entrevista.

<sup>493</sup> RAMOS, Gilmar da Silva (Chumbim). Uberlândia, 06 jul. 2009. Entrevista.

<sup>494</sup> ADORNO, Theodor W. Prologo a la television. In: *Intervenciones: nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores C.A., 1969. p. 68.

existência de diferentes formas de arte, como, por exemplo, a “arte popular”, destacando que a não compreensão das artes provém do não acesso a elas. No entanto, peca ao afirmar que o acesso à arte é restrito, “pois as artes não estão, por exemplo, na televisão e nem no rádio [permanecendo certa] desconfiança de que a arte não é para todo mundo”.<sup>495</sup>

Dessa forma, surgem discursos que, longe de compreenderem a prática corporal do samba duro, suas significações no meio popular, fazem eclodir preconceitos carregados de juízos de valor, e o popular é novamente o vilão. Preocupando-se com o ensino da dança, Maria Inês Galvão Souza percebe a interferência dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no aprendizado corporal das crianças e jovens brasileiros.

*Basta lembrarmos das muitas “coreografias” que acompanham os produtos musicais por elas difundidos (coreografias de axé, de funk e dos grupos de pagode). Podemos até questionar a qualidade desses constructos (seu vocabulário corporal restrito e pobre, a ausência de liberdade de criação e expressão dos corpos, já que o público fica submetido à reprodução de certos modelos), mas não podemos negar a sua penetrabilidade, portanto, sua importância.*<sup>496</sup>

Em seu texto, Galvão é altamente tendenciosa; apresenta uma versão preconceituosa, historicamente instituída, que desloca as atenções para aspectos técnicos da prática popular massiva para exercer exclusão social. Observações como “vocabulário corporal restrito e pobre” e “ausência de liberdade de criação e expressão dos corpos” colocam o público no lugar de receptor passivo que “fica submetido à reprodução de certos modelos”. Essa análise não se esforça na compreensão dos modos de recepção e simbologia popular veiculada nos meios, muito menos considera as possibilidades de uso.

Esses recursos de linguagem, de grande impacto imagético, estão amplamente presentes no circuito da dança no Brasil; tentam traçar a imagem do dançarino popular utilizando metáforas de inspiração sociológica, estética e biológica<sup>497</sup>. Trata-se de um

<sup>495</sup> As reflexões e os trechos citados se referem ao artigo: KATZ, Helena. A diferença entre arte e cultura. *Jornal Urbano*. São Paulo, 22 abr. 2009. p. 3.

<sup>496</sup> SOUZA, Maria Inês Galvão. Arte, cultura e sociedade: uma rede intrigante para algumas reflexões sobre a dança. *VIII Encontro Fluminense de Educação Física Escolar – EnFEFE*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004. p. 5. Disponível em: <<http://grupoanima.org/arte-cultura-e-sociedade-uma-rede-intrigante-para-algumas-reflexoes-sobre-a-danca/>>. Acesso em: 10 maio 2008.

<sup>497</sup> De diferentes formas e com referenciais distintos, Armindo Bião, Maria Inês Galvão Souza e Fabiana de Dultra Britto reforçam estereótipos acerca do fazer popular. Britto, com sua análise historiográfica em dança, limita o fazer popular ao “rígido”, à “pouca flexibilidade”, tal como investigado no primeiro capítulo. Já Galvão apresenta um discurso menos complexo e reproduz juízos de valor já estabelecidos no “senso comum”. Bião é o que lida de forma mais amistosa e analítica com o popular nos meios massivos, demonstrando que a indústria cultural possui seus lados positivos para os artistas populares, mas não acrescenta no que tange ao consumo desses bens veiculados pelos populares, muito menos seus processos de assimilação e apropriação. Para uma percepção dos diferentes modos de reprodução do processo excludente quanto aos fazeres populares em dança

procedimento de poder estético e ilustrativo de uma retórica de persuasão. São geradas imagens e discursos sobre esses dançarinos, identificando-os como emotivos, imitativos, adeptos a gestos feitos e de fácil aprendizado. O que se reforça é a noção de que “as opções culturais das camadas populares são muito menores.”<sup>498</sup>

Novamente recorro às reflexões do literato inglês Raymond Williams que, ao historicizar o termo massa, notou que tal nomenclatura surge acompanhada de outros conceitos, como “credulidade”, “preconceitos de grupo”, “vulgaridade de gosto e hábitos”, que se classificam as massas como ameaça à cultura “qualificada”.

*Embora massa fosse palavra nova para indicar multidão, população, conservava, em seu sentido, as características usualmente associadas ao vocábulo antigo: credulidade, volubilidade, preconceitos de grupo, vulgaridade de gosto e de hábitos. As massas, encaradas desse modo, constituíram perene ameaça para a cultura. Pensamento de massa, sugestão de massa, preconceito de massa, ameaçavam afogar o pensamento e o sentimento individual qualificado.*<sup>499</sup>

Nesse sentido, se alguma forma de dança veiculada nos meios de comunicação de massa, como *funk* carioca, axé, forró, arroxa, dança de salão, ganhar algo, será a vitória da má dança, da vulgaridade e da mediocridade. Isso porque o sentido de massa é remetido ao outro. “Não considero massa meus parentes, amigos, vizinhos, colegas, conhecidos; nenhum de nós age ou pode agir assim. As massas são sempre os outros”<sup>500</sup>, ou seja, não há massas, o que existem são maneiras de ver os outros como massa. Para Williams, é preciso examinar o sentido que damos à massa e não a massa em si.<sup>501</sup> Assim, o problema central não é um trabalho ou forma de dança ter grande acesso e aceitação do público; o problema são as ideias geradas a partir desses sucessos, ideias lançadas numa sociedade comandada por pessoas que renegam outras.

---

mencionados, consultar: BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o Tcham na boquinha da garrafa. *Repertório Teatro & Dança*, v. 1, n. 1, 1998. p. 23-26; BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. *Repertório Teatro & Dança*, ano 2, n. 2, 1999. p. 37-42; e SOUZA, Maria Inês Galvão. Arte, cultura e sociedade: uma rede intrigante para algumas reflexões sobre a dança. VIII Encontro Fluminense de Educação Física Escolar – EnFEFE. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004. p. 6. Disponível em: <<http://grupoanima.org/arte-cultura-e-sociedade-uma-rede-intrigante-para-algumas-reflexoes-sobre-a-danca/>>. Acesso em: 10 maio 2008.

<sup>498</sup> SOUZA, Maria Inês Galvão. Arte, cultura e sociedade: uma rede intrigante para algumas reflexões sobre a dança. VIII Encontro Fluminense de Educação Física Escolar – EnFEFE. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004. p. 6. Disponível em: <<http://grupoanima.org/arte-cultura-e-sociedade-uma-rede-intrigante-para-algumas-reflexoes-sobre-a-danca/>>. Acesso em: 10 maio 2008.

<sup>499</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade – 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 308.

<sup>500</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade – 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 309.

<sup>501</sup> WILLIAMS, Raymond, 1969, p. 310

A ideia de massificação não pergunta às massas se elas querem ser massificadas, ela sintetiza a pluralidade. Na perspectiva analítica de Williams, o que é danoso para a sociedade não é a existência de meios de transmissão múltipla, eficientes e poderosos, mas a ideia de massas e de comunicação de massa, que são modos de funcionamento de uma sociedade que “relega a maioria de seus membros à condição de população”<sup>502</sup>. O presente texto busca perceber como ações corporais dançantes tidas como mero entretenimento atuam na formação humana no meio urbano, caminhando contra a noção de que

*o entretenimento sempre foi considerado como inferior ao esclarecimento, enquanto este se relaciona à arte superior burguesa, aquele sempre foi mais afeito à ingenuidade das manifestações populares e, por conseguinte, totalmente destituído de função esclarecedora.*<sup>503</sup>

Fundamental é perceber, tal como fez Bauman, que a área de marketing investe em produzir consumidores para produtos que prometem oferecer aquilo de que eles precisam, mas as necessidades formuladas pelo mercado não surgem no nada, elas partem de anseios e de desconfortos já sentidos.<sup>504</sup> De novo entra em cena o processo de mediação, em que são alterados os sentidos dos produtos culturais de massa; é o que Martín-Barbero chama de “brechas”.

Nessa perspectiva, importa mais investigar o que essas pessoas vêem nos meios, o que pensam a partir do que viram, e não o controle sobre as pessoas. Essas brechas não acontecem nas mídias, mas com o que as pessoas procuram, criam, com suas expectativas sobre a mídia. A ideia de que a mídia forja expectativas, desejos, sentimentos, satisfação aos receptores não é desprovida de razão, mas também não é feita somente dela. Percebemos que ela não atua com tanto poder assim; certos fatores são assimilados, mas nunca da forma e com o conteúdo que são propostos. Portanto é “preciso entender que as pessoas não são idiotas”<sup>505</sup>. A televisão se tornou o lugar “onde elas se veem”<sup>506</sup>. Assim, os meios são também proporcionadores de sonhos, enquanto a sociedade os desgasta. O que frustra expectativas não é a mídia, mas a realidade.

<sup>502</sup> WILLIAMS, Raymond, 1969, p. 314.

<sup>503</sup> SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. *InterAções: cultura e comunidade* – Revista de Ciências da Religião da Faculdade Católica de Uberlândia. Uberlândia, v. 1, n. 1, 2006. p. 27.

<sup>504</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Europa: uma aventura inacabada*. (Trad. Carlos Alberto Medeiros). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 114 e 115.

<sup>505</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>506</sup> Idem, *ibidem*.

Ao mesmo tempo, os meios massivos veiculam o popular ou elementos que podem vir a se tornar populares<sup>507</sup>, tal como ocorreu na dança de rua com movimentos oriundos de outras danças: alguns passos foram mantidos, mas com mudanças nos significados do se dançar, no modo de execução e nos lugares de exibição. O que impede o reconhecimento da atividade cultural são as transformações da experiência em produtos acabados. O mercado, assim como muitos discursos midiáticos, considera as ações concluídas, tende a fixar formas, pressupõe relações, instituições e formações como definidas, não em transformação. Importa atentar para o fato de que o popular se destaca na cena brasileira da dança e em seu campo artístico na medida em que sofre alterações realizadas não por seus produtores, mas por outros, isto é, desde que submetida a um processo artístico orientado por pessoas que detenham os códigos do como se manipular os referenciais populares para transformá-los em arte degustável.<sup>508</sup>

De todo modo, a prática corporal da dança axé, o samba duro especificamente, permaneceu circunscrita aos ambientes de festas, danceterias e eventos da cidade de Uberlândia, concentrando-se num fazer que somente aparecesse aos fins de semana. Gilmar da Silva Ramos comenta que “na época as pessoas saíam muito mesmo pra se divertir num pagode, onde tocava axé, bandas tocava axé e divertia mesmo dançando ali.”<sup>509</sup> Mas em meados de 2005 o samba duro reapareceu na cena dançante uberlandense, congregando, em poucos meses, centenas de adeptos que passaram a se organizar, a se relacionar coletivamente em torno dessa prática corporal no meio em que vivem.<sup>510</sup>

---

<sup>507</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 322.

<sup>508</sup> Tal como investigado acerca da dança de rua no capítulo anterior.

<sup>509</sup> RAMOS, Gilmar da Silva (Chumbim). Uberlândia, 06 jul. 2009. Entrevista.

<sup>510</sup> Até o momento da redação do presente texto havia registro da existência de mais de cinquenta grupos de dança axé atuantes na cidade de Uberlândia. Na lista, os grupos Axé Delícia, Axé Minas, Axé Mix, Axé Street, Balança Axé, Balangandam, Billambond, Conexão Axé, Furacão Axé, Grupo Saravada, Kebraê, Kebra Rekebra, Kebraadeira, Ki-Kebrança, Ki Swing, Opus6, Meninas Furacão, Parango Dance, Pegada Forte, Pegada Quente, Pervertidos do Axé, Pirei Axé, Pra Kebra, Quebradera Total, Raro Swing, Ritmos, Sensação do Axé, Espaço Axé, Stremesse, Swingão, Swingueto, Swing Contagia, Swing Axé, Swing ih Kebrança, Swing Loko, Swing de Rua, Swing do Gueto, Swing ki Delícia, Swing Kikebra, Swing Mania, Swing Mineiro, Swing Muleke, Swing Sensação, Swing Toda Boa, Swing Ragattoni, Taradas do Axé, Tentação do Axé e Tribo do Axé.



Ilustração 21: Fotografia de Fábio Torres, Mantena, dançando durante a gravação do DVD da banda D'Corpo Inteiro na cidade de Uberlândia em 2005. Imagem do acervo particular de Fábio Torres.

Embora já contando com as apresentações semanais de grupos musicais da cidade, com destaque para Kaçamba e D'Corpo Inteiro, que tocavam canções de samba e pagode em casas de show, como Ibiza, Coliseu, Chamego, Fuzuê, Zara Club, Rondon Beats, Happy Bear (Bar da Praia) e Point Music, somente em 2002, com o retorno de Fábio Torres<sup>511</sup>, conhecido como Mantena da Bahia, a dança axé ganhou fôlego e um ícone. Houve principalmente uma inovação referente ao uso de corpos masculinos, pois antes da aparição de Mantena<sup>512</sup>, “quem rebolava era gay. Era só mulher que rebolava.”<sup>513</sup>

O retorno de Mantena para Uberlândia se tornou um marco para as camadas populares da cidade, principalmente para os jovens. Aceitando convite para fazer uma participação especial na gravação do DVD da banda D'Corpo Inteiro<sup>514</sup>, o dançarino mostrou sua dança para o público da cidade que, em poucos meses começou a acompanhar as bandas uberlandenses pelas boates e shows locais, dançando ao som do samba duro. O axé iniciava assim seu processo de apropriação pelos populares na cidade.

<sup>511</sup> Fábio Torres teve seus primeiros contatos com a dança axé saindo nas casas noturnas e shows na cidade de Uberlândia por volta dos anos de 1997 e 1998. Foi para a Bahia para aprender a dançar o axé, permanecendo por quatro meses. Mas somente no ano de 2003 é que Fábio pode ter uma vivência corporal mais intensa, retornando para a cidade de Salvador onde residiu por dois anos consecutivos.

<sup>512</sup> A atuação de Fábio Torres (o Mantena), dançarino oriundo da cidade de Uberlândia mas que se dedicou ao aprendizado da dança axé na cidade de Salvador, na cena uberlandense ganhou propulsão a partir de 2005, quando participou da gravação do DVD do grupo de pagode D'Corpo Inteiro.

<sup>513</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

<sup>514</sup> Apesar de as canções de autoria própria do grupo musical serem caracteristicamente de pagode paulista, a banda incluiu na gravação de seu DVD, entre as vinte e três músicas, dez de samba duro, sendo que Mantena dançou em duas canções: “Smirnofy” e “Senta aqui”. CF.: D'Corpo Inteiro: “eu sou mineiro” ao vivo. Uberlândia, 2005. DVD promocional.

Nesses ambientes de lazer, onde jovens se encontravam para curtir as noites ao som do samba, pagode e axé, começava um processo de formação de grupos de dança que se dedicavam ao aprendizado da dança axé e sua execução pública aos fins de semana. As festas, shows, boates e eventos, em que se faziam presentes bandas locais que tocavam samba duro, passaram a ser os espaços privilegiados nos quais os dançarinos exibiam seus passos e habilidades corporais em dança popular.

A princípio, esses coletivos de dançarinos eram formados por círculos de amigos, que já saíam juntos para dançar. Foi essa a primeira forma de organização coletiva em dança axé da cidade; antes, “na minha época não tinha nem aquele lance de grupinho de dança, só tinha assim do lado de street né, que era mais voltado.”<sup>515</sup> A adesão à prática do samba duro, acompanhada da construção de significados atribuídos socialmente a essa dança pelos jovens das camadas populares de Uberlândia, foi surpreendentemente forte e rápida, mas a abertura de espaços destinados a essa manifestação não seguiu o mesmo ritmo. Gilmar da Silva Ramos, o Chumbinho, comenta que

*aqui em Uberlândia o problema é o seguinte: não tem espaço, não tem nada. Muito das vezes os grupos de axé dança mesmo por dançar, por gostar. Então a gente vem com esse movimento aí, cada dia mais cresce né! Tendo lugar pra apresentar ou não, mais ta sempre crescendo, cada dia aparece um grupo diferente.*<sup>516</sup>

Todavia, para que a dança axé se tornasse um referencial, um modo de sociabilização por meio da prática corporal, assim como o foi a dança de rua, diversos significados, atribuídos à sua prática, começaram a ganhar força, tanto que ela congrega “hoje em torno de uns 60 a 70 grupos de dança, eu imagino que seja isso.”<sup>517</sup> Meu objetivo aqui é compreender como a dança axé, que teve grande visibilidade nos meios de comunicação de massa em fins da década de 1990, conseguiu atrair a atenção de jovens e crianças uberlandenses.

Mesmo sem a repercussão que havia conquistado há cerca de dois anos, o samba duro é hoje amplamente praticado em Uberlândia, notadamente por uma população de jovens que “estuda e trabalha, a maioria.”<sup>518</sup>, mas que não deixam de se encontrar, de movimentar seus corpos e, principalmente, de manter relações amorosas, fraternas, amigáveis, econômicas e políticas por meio da dança.

<sup>515</sup> TORRES, Fábio (Mantena). Uberlândia, 29 dez. 2008. Entrevista.

<sup>516</sup> RAMOS, Gilmar da Silva (Chumbim). Uberlândia, 06 jul. 2009. Entrevista.

<sup>517</sup> TORRES, Fábio (Mantena). Uberlândia, 29 dez. 2008. Entrevista.

<sup>518</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

São crianças e jovens que encontraram na prática corporal um meio de se relacionar em sociedade, de conhecer pessoas, de serem vistos e desejados. As concepções positivas construídas a respeito do samba duro geram satisfação em quem participa de grupos de dança axé: “é ótimo! Eu acho que faz parte da minha vida assim, eu gosto muito, todo dia ensaiar.”<sup>519</sup> Outro sujeito que declara sua paixão pelo axé é Luiz Cesar Dias Nascimento, que iniciou seus estudos em dança contemporânea, depois fez aulas de teatro, mas “depois que eu vim pro axé, eu vivo muito do axé. Então é tão legal que é tudo envolvido no axé, é muito legal, é outro mundo eu conheço todo mundo que dança axé.”<sup>520</sup>

Neste momento, a intenção é captar a importância atribuída à prática dançante pelos populares, para que possamos ter noção de sua abrangência em suas vidas, dando voz aos que declaram que “sem o axé eu não existiria”<sup>521</sup> e também àqueles que chegam a “fazer até trambique pra poder apresentar.”<sup>522</sup> Nesses casos, a dança assume papel central na vida de seus praticantes. Não se trata somente de constatar que “o lazer nas sociedades modernas passa a representar a ‘válvula de escape’ das tensões que se acumulam no processo de trabalho ou das frustrações e exclusões que se originam da falta dele”<sup>523</sup>, mas também de investigar como as tensões, frustrações e exclusões vivenciadas cotidianamente são superadas por meios outros de identificação coletiva.

Nesses grupos, a movimentação corporal característica da dança axé talvez seja o exemplo mais gritante, na contemporaneidade brasileira, de algo semelhante ao que Bakhtin constatou acerca da cultura popular na Idade Média, quando se configurava e se definia uma concepção do corpo que se opõe ao sério, ao controle oficial, culminando em formas de exclusão e não aceitação social de determinados fazeres<sup>524</sup>. Pode-se tomar como exemplo “o pagode da Bahia foi por muito tempo censurado. Era visto como um tipo de música ‘escandalosa’, ‘indecente’, que exaltava o corpo e a sensualidade de uma forma vulgar.”<sup>525</sup>

Muito mais que a reunião de corpos em exibição e gestos insinuantes, a dança comporta significações elaboradas socialmente, que vão além da simples visualização e do vínculo a estereótipos. Mas, mesmo assim, lidam com “as regras do decoro, da civilidade, das

<sup>519</sup> NAZARO, Thamires Braga. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>520</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

<sup>521</sup> AZEVEDO, Luesley da Silva. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>522</sup> AZEVEDO, Luesley da Silva. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>523</sup> DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 2001. p. 46.

<sup>524</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993.

<sup>525</sup> ARAÚJO, Lília. Pagode da Bahia, Swing do Brasil! Disponível em: <<http://www.sambando.com/swingueira16.html>>. Acesso em: 09 jun. 2009.

boas maneiras ou da disciplina pedagógica”<sup>526</sup> que buscam “conter os corpos instáveis, contraditórios e agitados de paixões ou de ‘impulsos desordenados’”<sup>527</sup>. Estamos falando de corpos que rompem os limites da coerção social, mas nem por isso deixam de ser produzidos historicamente.

Acréscimo importante ao gestual é o figurino. No axé, as roupas são aquelas comumente usadas em regiões litorâneas do nordeste, onde a temperatura elevada e a frequência à praia são fatores que contribuem para a redução no volume de tecidos nas peças do vestuário. Assim, não é de estranhar o uso de *shorts* curto e *top* ou blusas pequenas nos corpos femininos e *shorts* curtos, calções de banho e camisetas cavadas nos corpos masculinos. As roupas ganham outros significados no momento da dança, do corpo em ação cênica, com movimentos e gestos que chamam a atenção para as regiões genitais do corpo humano.

Como Uberlândia não apresenta aspectos naturais semelhantes aos das regiões litorâneas mencionadas, mas lidam com todo aparato social de coerção, os dançarinos de axé do interior das gerais percebem que “aqui em Uberlândia o povo tem muito preconceito em relação à roupa.”<sup>528</sup> Importa considerar que o que faz a dança ser “obscena” não é a vestimenta. A atenção se volta para os movimentos e não para o corpo, pois “é a partir da relação do objeto com o corpo na dança que é possível compreender o consumo do bem entre os membros do grupo.”<sup>529</sup>

Os dançarinos sentem cotidianamente a coerção social que, de acordo com Gómez, faz parte de um processo de urbanidade na América Latina, no qual a higiene e da medicina dirigem seu foco sobre o corpo, para o qual se estabelecem pressupostos de uso. O corpo é visto como algo que possui certas qualidades materiais. Essa visão limitada supõe que o corpo pode ser civilizado e assimilar um modo específico de se comportar. A meta é um cidadão civilizado, feliz e próspero. Isso equivale a dizer que o corpo foi historicamente higienizado e modelado para se comportar em sociedade<sup>530</sup>. É contra essa civilidade que os movimentos e vestimentas da dança de rua e do axé se rebelam.

---

<sup>526</sup> CERTEAU, Michel de. Histórias de corpos. (entrevista). *Projeto História*. n. 25, dez. 2002. São Paulo: Educ, 20002, p. 411.

<sup>527</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>528</sup> AZEVEDO, Luesley da Silva. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>529</sup> Tal constatação foi feita pela pesquisadora Mizrahi acerca do figurino utilizado pelas dançarinas de *funk* na cidade do Rio de Janeiro. Mais informações ver em: MIZRAHI, Mylene. Figurino funk: uma etnografia dos elementos estéticos de uma festa carioca. In: LEITÃO, Débora Krischk; LIMA, Diana Nogueira de Oliveira; MACHADO, Rosana Pinheiro (Orgs.). *Antropologia e consumo: diálogos entre Brasil e Argentina*. Porto Alegre: AGE Editora, 2006. p. 207.

<sup>530</sup> GÓMEZ, Zandra Pedraza. Corpo, pessoa e ordem social. *Projeto História*. (Trad. Simone Andréa Carvalho da Silva). n. 25, dez/ 2002. São Paulo: Educ, 20002 p. 81-98.

A formação de grupos de dança que se dedicam à prática do samba duro inclui a construção, pelos populares, de significados estético-formais que compõem uma espécie de codificação de suas práticas, com o intuito de distinguir aqueles que se destacam melhor, de acordo com valores por eles mesmos elaborados. Um aspecto a ser destacado foi percebido por Lilian Vilela em seu estudo sobre o *break* e o *funk miami*, que é a “subordinação da dança em relação à música”<sup>531</sup>. Em samba duro, os instrumentos musicais percussivos é que dão sustentação ao ritmo desejado, levando os dançarinos a executarem seus movimentos e gestos de acordo com a musicalidade executada, com o cuidado de atender às “frases”<sup>532</sup> enunciadas pelos músicos.

No entanto, a dinamicidade e a imprevisibilidade dos processos de apropriação me surpreenderam. Em conversa com o dançarino Luiz César, registrei a seguinte declaração: “eu consigo fazer tudo na percussão, ou seja, a pessoa não está só escutando, a pessoa ta vendo a música ali.”<sup>533</sup> Assim, o que Vilela entende como “subordinação” à musicalidade é interpretado poeticamente como um meio de tornar visível o que é sentido a partir de estímulos sonoros, seria como “ver” a música.



Ilustração 22: Grupo Swing ih Kebrança em apresentação no Concurso de Axé realizado no Clube Liverpool em 2007. Imagem pertencente ao acervo pessoal de Larissa Soares.

<sup>531</sup> VILELA, Lilian Freitas. *O corpo que dança: os jovens e as tribos urbanas*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998. p. 68.

<sup>532</sup> A realização de uma frase se refere a modulações no ritmo existente, como uma duplicação de notas executadas, por exemplo. É similar ao que conhecemos como contratempo utilizado em dança.

<sup>533</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.



Ilustração 23: Membros do grupo Pirei Axé se apresentando no Bairro Nossa Senhora das Graças durante a realização do programa televisivo Linha Dura no Bairro em 2009. Fotografia pertencente ao acervo particular de Marcus Vinicius Nascimento.

Outro fator enfatizado pelos grupos em suas danças é o sincronismo, pois eles lidam com o referencial do palco com frente única, no modelo em que se apresentam as bandas de samba duro. Mesmo não dispendo de todo aparato de um palco italiano, a nova geração de dançarinos considera ultrapassado o outro formato. A organização do grupo não privilegia espaços circulares, como nos sambas de roda. A atenção à simetria visual é algo predominante na dança axé, interferindo nos posicionamentos espaciais, figurinos e movimentos. Com o sincronismo em dança, “a sensação de estar dançando junto também é vivenciada pelo dançarino como uma ampliação de seu próprio corpo. Ele se sente maior e mais forte com seu movimento vivido por vários corpos ao mesmo tempo.”<sup>534</sup>

Assim, as organizações espaciais seguem configurações simétricas, como divisões em quadrados e retângulos, triângulo, linhas paralelas e formações em “V”. Os movimentos também são simétricos, como braço alongado girando, esticado e flexionado. Cabe ressaltar que as movimentações de quadris dificilmente atingem o grau de simetria dos braços, por exemplo. Todavia, “a gente procura muito o sincronismo, tanto pra poder apresentar é... tem o olhar também, o sorriso, sempre ta sorrindo pras pessoas e principalmente o sincronismo.”<sup>535</sup> Assim, os movimentos e formas de disposição espacial, nesses moldes, sugerem uma harmonia entre os grupos e o espaço.<sup>536</sup>

<sup>534</sup> VILELA, Lilian Freitas, 1998, p. 125-126.

<sup>535</sup> RAMOS, Gilmar da Silva (Chumbim). Uberlândia, 06 jul. 2009. Entrevista.

<sup>536</sup> Passada a experiência do concurso de dança realizado no Liverpool, Nurred Tannous, proprietária da escola de dança Espaço do Corpo, deu início a uma série de atividades semestrais no espaço cênico do Teatro Rondon

Da mesma forma que a dança de rua, a dança axé, pela sua vinculação com a música, consegue um alto grau de divisão do movimento executado em determinado espaço e com tempo exigido pela música, numa disposição espacial de frente única. Contudo, essas codificações se acentuaram em meados de 2007, quando ocorreu um concurso de dança axé no clube Liverpool. Esse evento atingiu em cheio — positivamente — as expectativas, os anseios e o modo de fazer dança axé em Uberlândia pelos populares. Para Luiz Nascimento, representou uma interessante descoberta,

*porque até então eu não tinha visto grupo de axé, grupo de dança de axé. (...) Até então eu não sabia que tinha tantos grupos de axé, eu achava que era poucos dançarinos, achava que ninguém dançava axé. Quando eu cheguei no Liverpool eu vi que era um outro mundo, eram muitos grupos de axé.*<sup>537</sup>

Até a realização do concurso, que possibilitou o encontro de dançarinos de diferentes localidades, a prática da dança axé estava limitada aos espaços que cada grupo costumava frequentar, ensaiar e passear em seus bairros. Com novas informações captadas no decorrer do evento, os grupos deixaram de lado o que “aprenderam pela televisão, pelo youtube”<sup>538</sup> e buscaram outros referenciais, como Swing Raça, Toa-Toa, Axé Moi, Cia. Portal do Axé, Trupe Dance, Swing do Bicho e Aero Brasília.

Isso aconteceu porque, no concurso, todos os grupos queriam sair vencedores, o que motivou os populares a encontrar meios outros que tornassem possível tal feito, pautando-se na proposição de que, “se está querendo ser o melhor grupo de Uberlândia, tem que ser diferente.”<sup>539</sup> Uma das formas elaboradas para “ser diferente” foi inserir as famosas “aberturas”, que nada mais era que a preparação do público para o axé, uma espécie de iniciação. Nessas aberturas, os grupos mesclam movimentações diversas, desde a dança de rua, passando pelas danças de salão e jazz, até o teatro.

De acordo com os relatos reunidos nesta pesquisa, “o primeiro grupo a fazê abertura foi... foi na época do Liverpool, o Swing Kebrança, Conexão, foi tudo junto. Porque o Swing ih Kebrança é filho do Conexão.”<sup>540</sup> Não há como determinar qual foi o primeiro grupo a realizar uma “abertura”, porque ela foi desenvolvida simultaneamente pelos grupos Swing ih

---

Pacheco em Uberlândia. Tais encontros foram nomeados como Academia Espaço do Corpo e Amigos do Axé tendo sua primeira edição realizada em março de 2008. Cf.: Academia Espaço do Corpo e Amigos do Axé. Uberlândia, 2008, DVD.

<sup>537</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

<sup>538</sup> TANNOUS, Nurred. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

<sup>539</sup> FERREIRA, Thaline Alves. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>540</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

Kebrança e o Conexão do Axé. Grosso modo, se antes dos concursos os grupos de dança axé “dançava igual um caminhãozinho de japoneizinho, tudo igualzinho, o que eles viam ali no *youtube* eles iam, passou daquilo ali eles não davam seguimento”<sup>541</sup>, hoje a situação é diferente, “porque do jeito que ta aqui em Uberlândia pra você poder dançar mesmo esse axé você tem que ser um grupo bão mesmo pra chamar a atenção, senão não dá.”<sup>542</sup> O que os praticantes comentam é que “hoje em dia os grupos não dança sem ter uma abertura.”<sup>543</sup>

A busca pelo aperfeiçoamento da dança encontrou no meio popular outros motivadores, como o lançamento do DVD solo do dançarino Mantena, em que ele aparece dançando em monumentos históricos de Salvador e em Uberlândia, no Centro de Eventos Acrópole, e a realização dos encontros entre a Academia Espaço do Corpo e Amigos do Axé, realizados no Teatro Rondon Pacheco. Estes são, atualmente, os grandes mediadores entre as danças executadas em festas e trabalhos coreográficos com características cênicas, uma vez que dispõem da estrutura de um teatro<sup>544</sup> com coxias, iluminação, rotunda, camarim e linóleo.

A primeira edição do encontro aconteceu nos dias 29 e 30 de março de 2008, com uma média de doze a quinze grupos de samba duro se apresentando em cada dia. Promovidos por Nurred Tannous, o evento já se encontra em sua quarta edição. Detalhe interessante é que essas apresentações são gravadas com uso de equipamentos audiovisuais, mas “não é competição. É só apresentação, só pra divulgação. (...) é, pra conseguir patrocinador.”<sup>545</sup>

<sup>541</sup> TANNOUS, Nurred. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

<sup>542</sup> RAMOS, Gilmar da Silva (Chumbim). Uberlândia, 06 jul. 2009. Entrevista.

<sup>543</sup> RAMOS, Gilmar da Silva (Chumbim). Uberlândia, 06 jul. 2009. Entrevista.

<sup>544</sup> A cidade de Uberlândia dispõe apenas de um teatro em funcionamento, o Teatro Rondon Pacheco, que conta com apenas 380 lugares. Visando atender à demanda local, a Prefeitura de Uberlândia conta com o uso compartilhado desse teatro desde 1995, pois o espaço pertence à Escola Estadual Bueno Brandão e atualmente é “o único em atividade no Município, que funciona, em média, 12 horas por dia, de domingo a sábado. O outro Teatro que temos na cidade é o Grande Othelo que foi interditado em 1997, devido ao desmoronamento de uma parte do prédio.” As atividades no Teatro Rondon Pacheco possuem como base o “Termo de Convênio” estabelecido entre a Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais e a Prefeitura de Uberlândia, que autoriza a utilização “de forma compartilhada e gratuita do teatro Rondon Pacheco”. Em contrapartida, a Prefeitura se responsabiliza em administrar o teatro junto com a direção da Escola Estadual Bueno Brandão, utilizando seu pessoal especializado e técnico, suporte administrativo e financeiro para sua manutenção e funcionamento, bem como deve “zelar pela guarda, conservação e manutenção do teatro”. Os trechos mencionados acima se referem ao projeto enviado à Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais em junho de 2009 e assinado por Wladimir Rodrigues de Queiroz, diretor da Escola Estadual Bueno Brandão, e Mônica Debs Diniz, atual secretária de Cultura de Uberlândia. No entanto, quando a Secretaria Municipal de Cultura negocia com artistas da cidade a ocupação do mesmo teatro, via edital, é acrescentada uma série de impostos e taxas inexistentes no contrato com a Secretaria Estadual de Educação. Grosso modo, são repassados aos artistas uberlandenses, que não possuem outro teatro na cidade, os gastos e encargos relativos à manutenção e ao funcionamento do Teatro Rondon Pacheco. Para informações sobre os valores cobrados para uso do referido teatro, consultar o edital disponível em: <<http://teatorondonudi.blogspot.com/2009/11/edital-de-ocupacao-fevereiro-abril-2009.html>>. Acesso em: 05 jan. 2010. Também em: <[http://www.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id\\_cg=137&id=10](http://www.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id_cg=137&id=10)>. Acesso em: 05 jan. 2010.

<sup>545</sup> O uso do espaço cênico por grupos populares de dança axé começou a galgar outros degraus em 2009. Destaco, nesse cenário, a participação dos grupos Balança Axé, Pervertidos do Axé e Swing’art no Circuito Double – Música e Dança, realizado entre os dias 21 e 24 de maio de 2009 em Uberlândia e organizado pelo

Entretanto, a inexistência do caráter competitivo nesses encontros não implica afirmar ele esteja ausente no cotidiano dos dançarinos populares.



Ilustração 24: Fotografia da abertura do grupo Swing Muleke realizada no Teatro Rondon Pacheco em 2009. Imagem pertencente ao arquivo de Gilmar da Silva Ramos (Chumbim).

Assim como já constatado em relação à da dança de rua, ao *break* e à da dança de salão, a dança axé na cidade de Uberlândia lida constantemente com a competição em diferentes níveis, embora os dançarinos de samba duro não tenham vivenciado os tempos de festivais competitivos. Antes de qualquer coisa, ela é uma prática corporal contemporânea, imersa em seu tempo, numa realidade em que os jogos e disputas estão presentes ordinariamente. A competição já fazia parte do universo popular antes mesmo da prática corporal dançante, tendo por base o desempenho escolar, avaliado por boletins e notas, a realidade econômica individual e da família, a concorrência por uma boa vaga de emprego e o consumo e exposição dos bens consumidos atuam socialmente.

A competição no meio popular contemporâneo não é algo estanque, ao contrário, está fortemente imbricada nas relações sociais que nele se desenvolvem. Ela se manifesta como “uma disputa entre os grupos”<sup>546</sup>, com uns procurando superar os outros, ou mesmo como disputas individuais, como relatou Luesley da Silva Azevedo: “quando está numa festa, junta

---

Setor de Dança da Secretaria Municipal de Cultura, bem como a pretensão de participação na XXI Edição do Festival de Dança do Triângulo, realizada pelo grupo Espaço Axé, que enviou a coreografia “Fusion” para o processo seletivo do evento, mas não conseguiu parecer favorável da comissão composta por Helena Bastos, Ernesto Gadelha e Rui Moreira.

<sup>546</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

todo mundo, cada um quer tomar o espaço do outro, cada um quer ‘quebrar’ mais que o outro, tem gente que sai com o corpo até doendo; se alguém quer fazer mais que eu, eu ‘arregaço’”<sup>547</sup>. Os comportamentos competitivos na dança axé geram intrigas, mas possuem como eixo a discussão deflagrada em torno da questão: “quem é o melhor bailarino?”<sup>548</sup>

O esforço despendido para “ser o melhor” e para “eleger o melhor” acompanha a busca por status na sociedade, isto é, a prática corporal em dança aparece como meio principal para que jovens e crianças conquistem visibilidade social. Nesse sentido, a dança cumpre um papel social importante quando associada à possibilidade de os sujeitos transformarem suas realidades imediatas. O status atribuído aos dançarinos que se destacam, segundo os códigos por eles mesmos forjados, não se limita ao momento da apresentação. Essa condição acompanha os dançarinos em todos os momentos de suas vidas em suas comunidades: na escola, no trabalho formal, nas ruas e nas festas.

No entanto, esse desejo de inversão da realidade social via dança é expresso de diferentes maneiras, não somente via competição declarada; ele aparece também na enunciação da palavra “sucesso” e na concepção do que é “ser famoso”. Marcus Vinicius, do grupo Pirei Axé, por exemplo, enfatiza que, “antes, quando começou, porque tem muito grupo, a gente nem destacava não; agora nós ta no auge, ta pegando fogo nas paradas de sucesso. (...) agora a gente tá começando a ficar famoso.”<sup>549</sup> O propósito de conseguir ser visto e notado é, por meio da dança, somente alcançado a partir do domínio de códigos estabelecidos e partilhados pelos dançarinos: “famoso igual, tipo assim, se vai num show todo mundo te conhece, todo mundo fica te olhando.”<sup>550</sup> Ser famoso, nesse contexto, é ser visto.

Desse modo, o olhar um pouco mais atento e dirigido às práticas populares veiculadas nos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural e às suas possibilidades de apropriação, inviabiliza afirmações de que os consumidores submetem seus corpos, de que os meios

*obrigam à reprodução de certos modelos, lembrando mais um bando de robôs (...) Todos dançam da mesma forma, como clones simbólicos de um momento de crise da identidade cultural. (...) o povo continua de fora da dança, desconhecendo todas as possibilidades que a linguagem pode lhe oferecer.*<sup>551</sup>

<sup>547</sup> AZEVEDO, Luesley da Silva. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>548</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

<sup>549</sup> NASCIMENTO, Marcus Vinicius. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>550</sup> NASCIMENTO, Marcus Vinicius. Uberlândia, 30 jan. 2009. Entrevista.

<sup>551</sup> MELO, Victor Andrade de; FERREIRA, Patrícia Gomes; SOUZA, Maria Inês Galvão. Dança e animação cultural: improvisações. *Revista Pensar a Prática* - revista da Pós-graduação em Educação Física- Universidade Federal de Goiás, v. 6, 2003. p. 4 e 5. Disponível em: <<http://revistas.ufg.br/index.php/fef/article/viewArticle/60>>. Acesso em: 02 jan. 2009.

A não compreensão sempre leva a avaliações apressadas e não condizentes à realidade vivenciada pelos sujeitos sociais. As pessoas não apenas dançam o axé; elas se organizam e se identificam por meio de grupos de axé. É claro que “tem aqueles que dançam porque é moda, tem uns que dançam porque é legal está competindo, dança pelo figurino, você escuta tanta coisa cara.”<sup>552</sup> E também “tem gente que tem o pensamento de que eu vou dançar axé e as mulheres vão me olhar e eu vou ‘catar’ mais mulher, entendeu?”<sup>553</sup> Todos esses sentidos compõem motivos que levam crianças e jovens a praticar a dança axé em Uberlândia nessa primeira década do século XXI.

De todo modo, mesmo lidando com uma multiplicidade de significações, a dança popular axé suscita constantes leituras que não a compreendem. Richard Shusterman, filósofo americano, dedica-se a analisar expressões artísticas das artes populares da mídia, com vistas a compreender as formas populares da mídia e seu sucesso. Para tanto, o autor privilegia a análise estética como instrumento para compreensão e legitimação da arte popular, ancorado nos métodos e ensinamentos da filosofia pragmatista. Ele declara:

*Os prazeres legítimos da arte erudita tornaram-se muito ascéticos e etéreos para a maioria das pessoas, ao passo que as formas expressivas que nos oferecem um prazer mais intenso são normalmente desclassificadas como mero divertimento. (...) Em termos mais gerais, o julgamento estético não é a pura, elevada e desinteressada contemplação da forma, tal como é normalmente definido. Ele é, ao contrário, profundamente condicionado e governado por interesses e preconceitos político-sociais (inclusive raciais) (...) verdade e status artístico são assim, em grande parte, uma questão de controle político-social.*<sup>554</sup>

Mesmo lidando com todo esse complexo e conturbado jogo de valores em sociedade, em ambientes periféricos a prática da dança aparece também como oportunidade, como alternativa, ou mesmo como fonte disseminadora de elementos culturais e estéticos. Exemplo é o grupo Manos do Hip Hop, que ensaia no bairro Seringueiras e passou a ser “ponto de referencia no bairro, exemplo até moda eles começaram a ditar. Quando os meninos vestiam determinadas coisas, todo mundo vestia. E com isso, tudo mundo quis vim pra cá.”<sup>555</sup> Daí a impossibilidade de definir a prática dançante popular como algo único e desprovido de pluralidade.

<sup>552</sup> TORRES, Fábio (Mantena). Uberlândia, 29 dez. 2008. Entrevista.

<sup>553</sup> NASCIMENTO, Luiz César Dias. Uberlândia, 05 maio 2009. Entrevista.

<sup>554</sup> SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 45 e 178.

<sup>555</sup> FERREIRA, Ormezinda Abadia Santos. Uberlândia, 29 dez. 2008. Entrevista.

Devemos sempre ter em vista que no meio popular, como muito bem destacou Vilela, “a maneira de [os sujeitos] se posicionarem enquanto indivíduos e se tornarem visíveis à sociedade se faz pelo corpo e pela dança.”<sup>556</sup> Não se trata de simplificar o processo, com o argumento de que “enquanto atividade dispersa dentro da cultura dominante, a dança popular se vê como conformismo ou como resistência”<sup>557</sup>, mas sim de perceber as elaborações feitas pelos populares. Eles não só optam entre se conformar ou resistir, apesar de o fazerem constantemente, mas descobrem e escolhem meios de criar outras e diversificadas formas de fazer. Por meio do samba duro, os populares transformam corpo físico em corpo social.

---

<sup>556</sup> VILELA, Lilian Freitas, 1998, p. 201.

<sup>557</sup> KATZ, Helena. *Danças populares brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1989. p. 11.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha intenção com este estudo foi lançar outros olhares para a cultura popular no cenário urbano, percebê-la em seus variados aspectos visuais e gestuais e também reunir discursos orais e escritos sobre o tema, afastando-o da concepção de categoria exótica e atrelada ao passado distante. A cultura popular se modifica no presente, entrelaçada num emaranhado de relações sociais. Inclui danças que expressam, criticam, resistem, pressionam, adaptam-se a realidades diversas, experimentadas no cotidiano de pessoas que encontram meios alternativos de sobrevivência, de reconhecimento, um meio de estar vivo no contexto citadino.

Tendo como premissa que o ofício de historiador pressupõe uma relação de alteridade, busquei compreender um outro que não sou eu, apesar de ter vivenciado certos momentos aqui abordados. Meu esforço se centrou em compreender as mudanças em curso na cultura popular urbana, entendendo que, quando nos dispomos a ver o mundo com outros olhos, percebemos que se trata de outro mundo, embora semelhante ao nosso. A investigação das experiências aqui relatadas tornou possível compreender como se conferem significados às condutas dos sujeitos, às suas práticas e invenções.

Este estudo permitiu perceber a formatação simbólica e estética da dança de rua desenvolvida pelos populares desde o início da década de 1980 e traçar o percurso que inclui frequência a boates, bailes em escolas, festas em residências e projetos vinculados ao poder público municipal. Foi possível detectar suas alterações ao longo dos anos, influenciadas pelo contato com a mídia local, pelos festivais de dança e pela crítica especializada.

A pesquisa desvelou as transferências de significados efetuadas por meio da dança contemporânea e os recursos adotados para a produção de outras danças, como a dança de salão. Para entender os contornos desse complexo jogo que é a dança popular, fiz importantes resgates históricos, seguindo muitas e interessantes pistas, como as experimentações da Companhia de Dança Balé de Rua, o diálogo que esse grupo estabeleceu entre dança de rua, a dança contemporânea e outras manifestações artísticas, inovando e surpreendendo com suas produções nada convencionais em relação ao que se costumava fazer em dança de rua na cidade.

Relevante em tudo isso é a compreensão de que não se pode arrogantemente julgar determinados formatos certos e outros errados, porque a cultura popular e as danças que a integram comportam múltiplas leituras feitas a partir de referenciais distintos. A questão é perceber qual a diferença entre o discurso de um sujeito que fornece sua opinião na esquina de

um bairro de periferia, que lida cotidianamente com um fazer por anos de sua vida, e uma matéria publicada em jornal de grande circulação nacional e assinada por *experts* em dança. A observação do lugar social, de onde se fala, e a compreensão dos vínculos com instituições, festivais, programas que atuam como lócus de difusão de trabalhos legitimados em dança, foram fundamentais para constatar que lidamos com esferas distintas de legitimação. O importante nesse contexto é verificar quais possuem um maior e mais estruturado esquema de propagação e reprodução do que é ou não legítimo em dança.

Também relevante nesta pesquisa é a constatação de que roupas, assuntos, modos de falar, condutas, são meios criados para estruturar os referentes pelos quais se orientam as práticas dançantes no meio popular. Da mesma forma, como a compreensão e investigação da importância dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural na sociedade brasileira contemporânea é crucial, pois os sujeitos analisados não vivem numa “ilha”, mas numa sociedade em que os meios massivos estão sempre presentes.

Não se trata de estigmatizar canções, movimentos e gestos veiculados na mídia e amplamente praticados no meio popular como algo ingênuo e carente de reflexão. No que tange à dança de rua e à dança axé, creio que tais práticas populares apresentam elementos culturais variados que encontram subsídio e sustentação em formas corporais exibidas nos meios de comunicação de massa.

Não se trata de reconhecer o poder dos meios, mas a dinâmica das mediações, compreender como a realidade dos populares, que comporta necessidades, carências e anseios elaborados por eles nas relações sociais, fornece ambiente e situações favoráveis a certas práticas dançantes em tempos e espaços específicos.

Dessa forma, refletir acerca da indústria cultural implica perceber que cada localidade, cada grupo social, cada prática humana coletiva deve e merece análises específicas, sendo necessário investigar formas de pensar e agir dos sujeitos envolvidos no processo. O trabalho esteve, em todos os momentos, atento à complexidade dos inúmeros atos de incorporação, aos processos de apropriação cultural, suas tensões e conflitos, à polissemia do meio social urbano — questões tão amplas que impossibilitam estabelecer conceitos ou prognósticos precisos do cenário futuro da dança.

De forma sintética, tal como constatado acerca da dança de rua, a dança axé e o *hip hop* em Uberlândia devem menos aos meios do que à identificação realizada por indivíduos que compartilham as experiências impregnadas em seus elementos artísticos, criando uma nova identidade baseada na realidade urbana. Destaco ainda a dificuldade e a incapacidade de conseguir descrever e analisar essas práticas dançantes em sua totalidade e dinamicidade.

A partir desse encontro com pensamentos que colocam indagações a respeito das relações socioculturais de artistas, público e mídia, percebo a existência de peculiaridades instigantes no universo das danças populares urbanas e na sua dinâmica de apropriação de manifestações culturais provindas de outras localidades. A dança popular, na cidade de Uberlândia, caracteriza-se não por oposição às artes legitimadas, mas como uma forma de criação artística que incomoda por não compartilhar normatizações pré-estabelecidas. Por dialogar com o mercado, com o ordinário, expressa a presença de algo estranho, fantástico, fascinante, mas também errante, cujos produtos provocam reações ímpares, repulsa, estranhamento, atração e desejo.

## GLOSSÁRIO

**Aero-flay:** ação corporal em que o executor realiza movimentos circulares, com as pernas no ar e entrecruzando com os braços, os quais sustentam a base do corpo.

Baladas: festas.

**Body Mind Centery (BMC):** método de educação somática que busca investigar corporalmente processos comunicativos entre corpo e mente por meio dos sistemas corporais: ósseo, orgânico, celular, fluído, muscular, nervoso.

**Break:** dança vinculada ao movimento *hip hop*. Mescla referências de danças latinas (como a salsa), afro-americanas (sapateado e jazz dance) e artes marciais.

**b.boy:** praticante da dança *break*.

**Coxias:** são cortinas, de tecido ou lona na cor preta, que dividem os espaços de entrada e saída de palco em formato italiano.

**Dança axé e Samba Duro:** dança popular que se utiliza da sensualidade e referência à prática sexual.

**Dança Cênica:** formas dançantes que não lidam apenas com movimentos corporais. Elementos como iluminação, figurino, cenário fazem parte de sua composição.

Dança de salão: nomenclatura abrangente, que aglutina diversas formas de dança a dois.

**DJ:** aquele que comanda os discos.

**Era Disco:** movimento popular que ganhou proporção midiática na década de 1970. Destaca-se por seu um movimento comportamental, em que aproveitar a noite e a ausência de culpa com a diversão pura são característicos.

**Foot Work:** movimento realizado por *b.boys* na posição agachada.

**Frente única:** visto somente numa posição, a frontal.

**Funk:** estilo musical, de origem negra norte-americana, com ritmo sincopado e forte.

**Freestyle:** estilo livre. Tal termo pode ser encontrado também no futebol, skate, surf. Refere-se à formas inovadoras e diferenciadas de usos de elementos presentes numa determinada prática.

**Head Spin:** movimento em que o corpo fica sobre o apoio da cabeça para realizar giros.

**hip hop:** manifestação artística e cultural que engloba dança (break), música(rap) e artes plásticas(graffiti).

**House:** estilo musical contemporâneo da disco music dos anos 70. Caracteriza-se por uma batida 4 X 4 provinda de uma bateria eletrônica.

**Kool, Miami ou New Jack:** estilo musical e dançante que usa uma batida de dança acelerada e, algumas vezes, possui conteúdo sexual em suas letras e gestuais.

**Rachas:** nome dado aos encontros competitivos entre praticantes do *break*.

**Release technique:** enfatiza a realização de movimentos em que a tensão não é o objetivo necessário para o movimento. Destacam-se gestuais em espirais, pêndulos, quedas, rolamentos.

**Palco Italiano:** palco que se apresenta como uma “caixa preta”, como os palcos dos teatros de hoje.

**Power move:** movimentos de força.

**Up Rock:** Movimentação realizada em cinco tempos, característica do *break* e executada pelo b-boy, em que os dançarinos simulam uma briga com variações de gestos de ataque e defesa.

**Windmills ou Back Spin Contínuos:** movimento executado por *b.boys*, conhecido como Moinho de Vento no Brasil. Consiste em giros que possuem como base as costas, enquanto as pernas permanecem suspensas.

## FONTES

### 1 – ÁUDIOVISUAIS.

BATALHA Final: São Paulo, 2000 a 2004.

BATTLE of the Year. 1997 a 2006. Fitas VHS e DVD.

OLD School Dictionary: Poppin', Lockin' e Breakin'. VHS 75 min.

CONCURSO de dança de rua, boate Flash Danceteria, 30/04/1992.

ENCONTRO de Break: Uberlândia. 1998. Filmagem amadora.

ENCONTRO de Break. 2000: Uberlândia. Filmagem amadora.

FREESTYLE Session. 1999 a 2005: EUA. Filmagem amadora.

FREESTYLE Session Korea. Korea. DVDs.

KOREA Express: expression crew. Korea, 2003. Filmagem amadora.

OLD School Dictionary: Poppin', Lockin' e Breakin'. VHS 75 min.

RED BULL BC One. Alemanha, 2005. DVD editado do evento.

RED BULL Lords Of The Floor: EUA, 2001/2002. Fita VHS editada.

STORM'S: Footwork Fundamentals. (116 min.), DVD, 2006.

### 2 – DEPOIMENTOS COLHIDOS

**Alex Feliciano Pereira (Macaco):** 32 anos, ex-dançarino de dança de rua. Atuou na Turma Jazz de Rua e Templo Soul. Atualmente mantém sua renda financeira ministrando aulas de dança de salão em academias da cidade e também ministra aulas para crianças de baixa renda no bairro Morumbi.

**Carlos Aparecido dos Santos (Carlim Grafiti):** 31 anos, ex-dançarino de dança de rua e *b.boy*, atualmente trabalha profissionalmente com a arte do grafiti e reside no bairro Tocantins.

**Cleber da Silva (B.boy Bionicão):** 32 anos, ex-*b.boy* e integrante da equipe Filhos do Gueto. Hoje trabalha como autônomo no ramo de construção civil e reside no bairro Seringueiras.

**Cleiton de Souza Ferreira (Mano CD):** 31 anos, Dançarino de dança de rua, porém nunca se integrou efetivamente a nenhum grupo da cidade, dançando exclusivamente em rodas de *break*. Atualmente atua na profissão de sapateiro e mora no Bairro Martins.

**Cloifson Luiz da Costa (b.boy Chiquinho):** 30 anos, ex-membro da Cia. de Dança Balé de Rua. Graduado e Especializado em Educação Física. Atualmente se dedica à aulas e treinos de *break* e Muay Thai. Reside no bairro Tibery.

**Fábio Torres (Mantena):** 26 anos, dançarino de axé, samba duro e lambaeróbica. Divide suas atividades entre as cidades de Uberlândia e Salvador, nas quais atua como *free lancer* em bandas locais e eventos. Reside no bairro Martins.

**Fernando Narduchi.** 52 anos, ex-dançarino de diversos grupos de dança de rua da cidade de Uberlândia, fundador e diretor da Cia. De Dança Balé de Rua. Hoje não mais integra o quadro de funcionários da Secretaria Municipal de Cultura, trabalha exclusivamente para a companhia de dança. É licenciado em Psicologia com especialização em Administração de Políticas Culturais pela UFMG e mora no bairro Martins.

**Gilmar Gomes Machado (Candango):** 31 anos, ex-dançarino de grupos de dança de rua da cidade, *b.boy*, fundador, compositor e vocalista do principal grupo de rap da cidade, o Original C. pode ser localizado na Loja C & Lândia, com duas unidades no centro da cidade de Uberlândia. Reside no bairro Mansour.

**Gilmar da Silva Ramos (Chumbim):** 21 anos, dançarino de axé / samba duro. Fundador do grupo Swing Muleke. Organizador de eventos em que se apresentam grupos de dança axé em Uberlândia. Reside no bairro Tibery.

**Jaltair Rodrigues Teófilo:** 45 anos, dançarinos das rodas e concursos de *funk* da Boate Buritti. Atualmente é proprietário e administrador da empresa Casa Real.

**João Batista Amorim (Joãozinho / Sucuri do Brilho).** 38 anos, diretor, coreógrafo e dançarino do grupo Família Brilho Negro. Trabalha como pintor e mora no bairro Tibery.

**Jorge Dias Pires (Jorge Som):** 58 anos, ex-proprietário e discotecário da já extinta boate Buritti. Ainda atua no ramo de eventos por meio da locação de aparelhagem de som, mora no bairro Martins.

**José Marciel da Silva (Diarréia):** 32 anos, assistente de direção e bailarino da Companhia de Dança Balé de Rua. Habita no bairro Roosevelt.

**Luciano Domingos (Biju):** 32 anos, diretor, coreógrafo e dançarino do grupo Os Intocáveis, atual Companhia de Dança Os Intocáveis. Trabalha como agente penitenciário.

**Luesley da Silva Azevedo:** 18 anos, dançarino de samba duro, líder, juntamente com Marcus Vinicius, do grupo Pirei Axé e possui o segundo grau do ensino formal incompleto.

**Luiz Antônio de Oliveira Filho (Luizinho):** 30 anos, ex-diretor, coreógrafo e dançarino da Família Brilho Negro. Trabalha como Agente Penitenciário e reside no bairro Tibery.

**Luiz Cesar Dias Nascimento:** 20 anos, dançarino de axé / samba duro. Coursou aulas de dança contemporânea e teatro em Uberlândia. Atualmente é coreógrafo e dançarino do grupo Espaço Axé, vinculado à Academia Espaço do Corpo.

**Mamede Aref:** 41 anos, D.j, *rapper*, *b.boy*, diretor, coreógrafo e dançarino do primeiro grupo de dança de rua de Uberlândia, a já extinta Turma Jazz de Rua e também do grupo Templo Soul. Atualmente mantém a liderança da crew Cerrado B'boys, trabalha como D.J e reside no Centro da cidade.

**Marcelo Castilho Avellar.** Jornalista do jornal Estado de Minas, crítico de arte e professor na Escola de Teatro da PUC Minas. Participou de quase todas as edições do Festival de Dança do Triângulo na condição de jurado. Reside em Belo Horizonte.

**Marcus Vinicius Nascimento:** 19 anos, cursou aulas de dança de rua na Cia. de Dança Balé de Rua por cerca de quatro anos. Atualmente estuda para ingressar na universidade, pratica a dança axé e lidera o grupo Pirei Axé.

**Maria José Moreira de Oliveira Torres:** 50 anos, funcionária pública da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Cultural desde sua implementação em 1984. habita no bairro Tabajaras.

**Nurred Tannous:** Proprietária da Academia Espaço do Corpo. Desde o ano de 2007 tem realizado eventos que buscam promover a divulgação da dança axé na cidade de Uberlândia e região. Bem como inseriu aulas de samba duro em sua escola de dança. Reside no bairro Brasil.

**Reinaldo Tomé Paulino:** 37 anos, ativista do movimento *hip hop* em Uberlândia, organizando inúmeros encontros de rap na cidade e ex-radialista, ex-presidente no Movimento Negro de Uberlândia (Monuva). É graduado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e mora no bairro Santa Mônica e detém uma loja de acessórios vinculados ao *hip hop*, a Ketús.

**Samuel da Silva.** 31 anos, *ex-b.boy*, *rapper* e grafiteiro. É proprietário de uma oficina de tira-risco de veículos e estuda teologia. Reside no bairro Planalto.

**Thaline Alves Ferreira:** 16 anos, dançarina de samba duro, integrante do grupo Pirei Axé e cursa o primeiro ano do ensino médio formal.

**Thamires Braga Nazaro:** 17 anos, dançarina de samba duro, integrante do grupo Pirei Axé e cursa o primeiro ano do ensino médio formal.

**Valdinei Silva dos Santos (Dinei / Diamante):** 32 anos, *ex-b.boy*, diretor, coreógrafo e dançarino do já extinto grupo de dança de rua Smorf Dance. Mantém sua renda por meio do serviço de Moto Boy e reside no bairro Nossa Senhora das Graças.

**Vanilto Alves de Freitas (Lakka):** 32 anos, *ex-b.boy*, diretor, coreógrafo e dançarino do já extinto grupo de dança de rua Smorf Dance, atuou na Tuma Jazz de Rua e também ajudou a coreografar o grupo Vélox. É graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente trabalha profissionalmente com dança contemporânea, realizando apresentações pelo Brasil, América Latina e alguns países da Europa. Intercala sua moradia entre Belo Horizonte e o bairro Nossa Senhora das Graças.

**Wander Rodrigues:** 35 anos, ex-membro do grupo Família Brilho Negro. Dedicar-se hoje à prática das danças de salão, ministrando aulas particulares e em escolas de dança. Sendo destas atividades que mantém suas necessidades econômicas. Reside no bairro Tibery.

**Weberson de Souza Ferreira (Ebim):** 30 anos, diretor, coreógrafo e dançarino da também extinta Cia. De Dança Comando Negro. Atualmente trabalha com serviço de gráfica e reside no bairro Bom Jesus.

**Wesley da Rocha (Chocolate):** 40 anos, um dos fundadores da Turma Jazz de Rua, atuando como diretor, coreógrafo e dançarino. Participou também da Cia. De Dança Balé de Rua na condição de diretor e bailarino. Atualmente dá aulas de dança de rua no Centro de Aprendizagem Cultural e em Ongs. da cidade e mora no Centro de Uberlândia.

### 3 – FILMES

ALL That Jazz: Direção: Bob Fosse. EUA: Colômbia TriStar, 1979. 1 filme (123 min), VHS, son., color.

BEAT, Street. Direção: Stan Lathan. EUA: Rhino Orion Pictures, 1984. 1 filme (106 min), VHS, son, color.

BREAKIN' (Breakdance: o filme). Direção: Joel Silberg. EUA: Entertainment Home de MGM, 1984. 1 filme (90 min), VHS, son, color.

BREAKIN' 2: Electric Boogaloo. Direção: Sam Firstenberg. EUA: Cannon Pictures, 1984. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

CHORUS Line. Direção: Richard Attenborough. EUA: MGM/Columbia, 1985. 1 filme (113 min), VHS, son., color.

FLASHDANCE. Direção: Adrian Lyne. EUA: PolyGram Filmed Entertainment, 1983. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

GREASE: Nos tempos da brilhantina. Diretor: Randal Kleiser. EUA: Paramount Pictures, 1978. 1 filme, VHS (110 min), son, color.

HOW She Move (Como Ela Dança). Direção: Ian Iqbal Rashid. EUA: Sienna Films Inc, 2007. 1 filme VHS (94 min), son, color.

SATURDAY Night Fever (Nos embalos de sábado a noite). Direção: John Badham. EUA: Paramount Pictures, 1977. 1 filme VHS (114 min), son, color.

SAVE The Last Dance (No balanço do amor). Direção: Thomas Carter. EUA: Cort/Madden Productions / Paramount Pictures, 2001. 1 filme (112 min), DVD, son., color.

SAVE The Last Dance 2 (No balanço do amor 2). Direção: David Petrarca. EUA: Paramount Home Entertainment, 2006. 1 filme (91 min), DVD, son., color.

STEP Up (Ela dança, eu danço). Direção: Anne Fletcher. EUA: Touchstone Pictures / Eketahuna LLC / Summit Entertainment, 2006. 1 filme (98 min), DVD, son., color.

STEP Up 2 (Ela Dança, Eu Danço 2). Direção: Jon Chu. EUA: Offspring Entertainment; Summit Entertainment; Touchstone Pictures, 2008. 1 filme (98 min), DVD, son., color.

STOMP the Yard / Steppin' (O Poder do Ritmo). Direção: Sylvain White. EUA: Sony Pictures, 2007. 1 filme (114 min), DVD son., color.

TAKE the Lead (Vem Dançar). Direção: Liz Friedlander. EUA: PlayArte, 2006. 1 filme (118), DVD son., color.

THE Warriors (Selvagens da Noite): Direção: Walter Hill. EUA: Paramount Pictures, 1979. 1 filme (90 min), VHS, son., color.

YOU got served (Entre nessa dança - Hip Hop no Pedaco). Direção: Chris Stokes. EUA: Columbia Tristar, 2005. 1 DVD (94min), NTSC, son., color.

WILD Style. Direção: Charlie Ahearn. EUA: Rhino Home Video / Records, 1982. 1 filme (94 min), VHS, son., color.

#### 4 - FOTOGRAFIAS

Acervos particulares de Mamede Aref, Jaltair Rodrigues Teófilo, Silvana Aparecida Ferreira, Cloifson Luiz da Costa, Vanilto Alves de Freitas, Cláudio Henrique Oliveira, Nathana Vieira Venâncio, Aléx Feliciano, Keila Noemy da Silva, Adriel Almeida Dias Wander Rodrigues, Fábio Torres, Larissa Soares, Marcus Vinicius Nascimento e Gilmar da Silva Ramos.  
Fotógrafos: Edson Clóvis, Manoel Serafim, João Meireles, Franco Trovato Fuoco.  
Especificamente para os trabalhos da Cia. de Dança Balé de Rua e de Vanilton Lakka.

#### 5 – JORNAIS

AQUINO, Dulce. Uberlândia produz a melhor dança de rua. *Correio*, Uberlândia, 21 jul. 1998. p.6. Revista.

AVELLAR, Marcello Castilho. A cidade que dança. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 jul. 2002. p. 6.

\_\_\_\_\_. Novas dinâmicas na dança. *Estado de Minas*, 14 jul. 2003. Artes cênicas.

\_\_\_\_\_. Um estilo em transformação. *Correio*, Uberlândia, 14 jul. 1994. (Especial Festival de Dança).

“Dança de rua começa a ganhar maior público”. *Correio do Triângulo*, Uberlândia. 11 fev. 1992. p. 11. Cultura.

“Dança deixa os palcos”. *O Triângulo*, Uberlândia. Nº. 8106, 06/02/1992. p. 10. Variedades.

“Dança urbana do ‘jazz de rua’ leva o popular ao Festival”. In: *Correio de Domingo*, Uberlândia, Ano 0 / Nº.: 39, 09/07/1989. p. 3

“Festa dos sertanejos no Camaru”, *Correio do Triângulo*, 31 ago. 1990. p. D-1. Fim de Semana.

“Festival de Dança desperta atenção do público uberlandense”. *Correio de Uberlândia*. n. 14.917, 06 jul. 1988. p. 2.

“Festival de Danças é sucesso em Uberlândia”. *Correio de Uberlândia*. n. 14.920, 09 jul. 1988.

GOMIDE, Lívia. Começa o Festival de Dança. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia. 04 nov. 2008. p. C-1. Revista.

“Grupos de Dança ganham novo espaço na cidade”. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, nº 15.703, 06 ago. 1991. p. 11.

GUERRA, Sabrina. A dança de Uberlândia em Paris. *Correio*, Uberlândia, 13 jan. 2004. p. C-6. Revista.

\_\_\_\_\_. A dança como opção de vida. *Correio*, Uberlândia. 10 jan. 2004, p. C-2. Revista.

\_\_\_\_\_. Malhação ao som de um bolero. *Correio*, Uberlândia, 06 mar. 2004. p. C-6.

Jurados defendem importância da competição. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, 17 jul. 1991. p. 13. Cultura.

KATZ, Helena. As diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 Ago. 2006.

\_\_\_\_\_. “Baú” e “Vira-Lata”. Os destaques de Uberlândia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 jul. 2000. Artes Cênicas.

\_\_\_\_\_. Dança é repensada em Uberlândia e Joinville. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 Mar. 1995. p.2. Caderno 2.

\_\_\_\_\_. Em dança, materialidade do corpo é o limite. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1995. Especial-Domingo, p. D-7.

\_\_\_\_\_. Festivais ousam e inspiram em Minas e no Sul. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1999.

\_\_\_\_\_. Grupo mineiro prepara-se para a Bienal de Lyon. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 2002. p. 1. Cadernos Dança.

\_\_\_\_\_. Homens buscam superar limites em evento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1998.

\_\_\_\_\_. Sabendo misturar, a dança só tem a ganhar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 2007. Artes cênicas / balanço.

\_\_\_\_\_. Uberlândia abre festival com inovações. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1996.

KLARISSA, Ana. Dança da solidariedade. *Correio*, Uberlândia, 28 dez. 2000. p. C-1. Revista.

MAGRELLO, Luiz Ricardo. Intrépida Troupe. *Correio*, Uberlândia, 23 jul. 1997. Revista.

NAVES, Janaína. Balé de Rua brilha na Europa. *Correio*, Uberlândia, 23 set. 2002. p. B-3. Revista.

“O fenômeno street dance consolida-se como arte”. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, nº. 16.907, 02 jul. 1995. p. 17. Revista.

OLIVEIRA, Adreana. Wagner Schwartz busca espaço na França. In: *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, ano. 71, nº 21.686, p. B-2, 28 ago.2009. Revista.

“Raça Negra mostra novo CD na Feniub”, *Correio*, 11 ago. 2001, p. D-1. Revista.

ROCHA, Rute. Jazz de Rua é Minas no Paraguai. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 09 set. 1997. p. 6. Espetáculo.

SILVA, Emilene. Samba da páscoa. *Correio*. Uberlândia. 02 abr, 1999. p. 18.

TIBÚRCIO, Luciana. A força dos b-boys uberlandenses. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia. 04 dez. 2006. p. B-4 e B-5. Revista.

“II Festival de Dança do Triângulo começa logo mais às 21 horas no UTC”. *Correio de Uberlândia*. n. 14.915, 02 jul. 1988. p.5

## 6 - MONOGRAFIAS

COSTA, Maria Cristina da Fonseca. *A resistência da dança de rua em Uberlândia: rap e funk – 1980/1999*. Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Monografia, 2000.

MOREIRA, Helvécio Domingos. *A formação e desenvolvimento dos bairros periféricos em Uberlândia*. Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Monografia, 1991.

OLIVEIRA, Itair Jesus de. *Dança de salão em Uberlândia: uma saudável alternativa de lazer, saúde e sociabilização*. Monografia de conclusão de bacharelado. Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História, 2008.

## 7 - SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE UBERLÂNDIA

### 7.1 – Textos

**CADERNO DO FESTIVAL.** Caderno publicado pela Secretaria Municipal de Cultura antes da realização do VII Festival de Dança do Triângulo (1993).

**CENTRO CULTURAL ITINERANTE – Projeto Circo.** Texto fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura do Município de Uberlândia.

**FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO. Excertos de Uma História/ Uberlândia-MG.** Texto fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura do Município de Uberlândia, 1995.

**Histórico do Festival de Dança do Triângulo.** Texto fornecido pela Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, na pessoa de Aparecida Perfeito.

**PROJETO DE CONVÊNIO.** Enviado e firmado junto à Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais no mês de junho de 2009, devidamente assinado por Wladimir Rodrigues de Queiroz, diretor da Escola Estadual Bueno Brandão e Mônica Debs Diniz, atual Secretária Municipal de Cultura do Município de Uberlândia.

## 7.2 – Setor Audiovisual

Acervo audiovisual localizado na Casa da Cultura de Uberlândia que se encontra em fitas VHS contendo apresentações de dança de rua no Festival de Dança do Triângulo nos anos de 1988 a 2005.

## 8 - SITES

Apresentação da Cia. de Dança Balé de Rua no programa TV Xuxa da Rede Globo de Televisão exibido no dia 26 set. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Wz4X5hL2bF4>>. Acesso em: 29 set. 2009.

ARAUJO, Lília. Pagode da Bahia, Swing do Brasil! Disponível em: <<http://www.sambando.com/swingueira16.html>>. Acesso em: 09 de jun. 2009.

AVELLAR, Marcelo Castilho. *Os mercados da dança.* Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2008/08/07/os-mercados-da-danca/>>. Acesso em 10 ago. 2008.

CIRINO, Marcelo. 10 anos de dança de rua em festivais. Disponível em: <[http://www.dancaderua.com.br/\\_aplicacao/conteudo\\_e.asp?secao=fala\\_sobre&codigo=155](http://www.dancaderua.com.br/_aplicacao/conteudo_e.asp?secao=fala_sobre&codigo=155)>. Acesso em: 16 nov. 2006.

Críticas de dança produzidas por Helena Katz. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br>>.

Currículo de Wagner Schwartz disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4297300H9>>. Acesso em 12 nov. 2009.

Edital de ocupação do Teatro Rondon Pacheco. Disponível em: <<http://teatorondonudi.blogspot.com/2009/11/edital-de-ocupacao-fevereiro-abril-2009.html>>. Acesso em: 05 jan. 2010. Também em:

<[http://www.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id\\_cg=137&id=10](http://www.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id_cg=137&id=10)>. Acesso em: 05 jan. 2010.

ESSINGER, Silvio. *Axé Music: o carnaval de Salvador embala o país*. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/axe-music>>. Acesso em: 23 dez. 2008.

Formação e produção acadêmica de Fabiana Dultra Britto. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4783989T8>>. Acesso em: 31 dez. 2009.

Histórico da dança de rua: Disponível em: <<http://www.dancaderua.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2006.

Histórico de Wagner Schwartz. Disponível em: <<http://www.wagnerschwartz.com/index2.html>>. Acesso em 17 set. 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Entrevista. Memória Roda Viva*. Entrevistadores: Daniel Piza, Laio Leal, Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Silvia Boreli, Lauro César Muniz, Eugênio Bucci, Roseli Fígaro e Gabriel Priolli. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/jesus\\_martinbarbero\\_2003.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/62/mart%EDn-barbero/entrevistados/jesus_martinbarbero_2003.htm)>. Acesso em: 19 nov. 2008.

MELO, Victor Andrade de; FERREIRA, Patrícia Gomes; SOUZA, Maria Inês Galvão. Dança e animação cultural: improvisações. *Revista Pensar a Prática - revista da Pós- Graduação em Educação Física- Universidade Federal de Goiás*. Vol.6, 2003. p. 1-10. Disponível em: <<http://revistas.ufg.br/index.php/fef/article/viewArticle/60>>. Acesso em 02 jan. 2009.

RODRIGUES, Graziela. Bailarino-Pesquisador-Intérprete Incorpora uma Realidade Gestual. In: III Colóquio Internacional de Etnocologia. Salvador-BA, 1997. Disponível em: <[http://www.iar.unicamp.br/~graziela/gr\\_ap1.html](http://www.iar.unicamp.br/~graziela/gr_ap1.html)>. Acesso em: 22 ago. 2009.

SEMERARO, Giovanni. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade. In: *Caderno Cedes*. vol. 26, n. 70, set./dez. 2006. Campinas, 2006. p. 376 e 379 respectivamente. Texto disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 15 abr. 2007.

SOUZA, Maria Inês Galvão. Arte, cultura e sociedade: uma rede intrigante para algumas reflexões sobre a Dança. VIII Encontro Fluminense de Educação Física Escolar – EnFEFE. , Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004. p. 5. Disponível em: <<http://grupoanima.org/arte-cultura-e-sociedade-uma-rede-intrigante-para-algumas-reflexoes-sobre-a-danca/>>. Acesso em 10 maio 2008.

*Swingueira* – O movimento que mais cresce no Brasil! Disponível em: <<http://www.sambando.com/swingueira9.html>>. Acesso em: 15 de mar. 2009.

TOMAZZONI, Airton. *Esta tal de dança contemporânea*. Disponível em: <<http://idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/>> Acesso em: 20 abr. 2008.

VIRGÍNIA, Rosa. *Mas o que é o Pagodão?* Disponível em: <[http://www.negrabahia.com.br/mat\\_ver.asp?ID=85](http://www.negrabahia.com.br/mat_ver.asp?ID=85)>. Acesso em: 03 de maio 2007.

## 9 – TESES E DISSERTAÇÕES

REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica 21*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2005.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, Márcia Maria. *O corpo em-cena*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994.

VILELA, Lilian Freitas. *O corpo que dança: os jovens e as tribos urbanas*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994 1998.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ADORNO, Theodor W. Prologo a la television. In: *Intervenciones*: nueve modelos de crítica. Caracas: Monte Ávila Editores C.A., 1969. p. 63-74.

\_\_\_\_\_. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999.

ATHAYDE, Celso; SOARES, Luiz Eduardo; MV, Bill. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BAKHTIN, Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média*: o contexto de François Rabelais. 2ª ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Europa*: uma aventura inacabada. (Trad. Carlos Alberto Medeiros). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza: In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 114-119. 10 ed. Obras escolhidas v.1.

BIÃO, Armindo. O obscuro em cena, ou o Tcham na boquinha da garrafa. *Repertório Teatro & Dança*. V.1, n. 1, 1998. p. 23-26.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

BOGÉA, Inês; FONTES, Flávia; NAVAS, Cássia. *Na dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. (Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira). São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. Mercado dos bens simbólicos. 6 ed. In: *A economia das trocas simbólicas*. (Intr., Org., Selec. e Trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 99-182.

\_\_\_\_\_. Modos de produção e modos de percepção artística. 6 ed. In: *A economia das trocas simbólicas*. (Intr., Org., Selec. e Trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 269-294.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

: BRITTO, Fabiana D. (Org.) *Cartografia da dança: criadores intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, ano 2, n. 2, p. 37-42, 1999.

\_\_\_\_\_. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. São Paulo: Sprint, 1999

CANCLINI, Néstor Garcia. A encenação do popular. In: *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 205-254.

CASTORIADIS, Cornelius. A ascensão da insignificância. In: *As encruzilhadas do labirinto*, vol. IV. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 95-118.

\_\_\_\_\_; COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. (trad. Luiz Roberto Salinas Fortes). São Paulo: Brasiliense, 1981.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2005. 4 ed.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano, Artes de fazer*. v.1, 3º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. Histórias de corpos. (entrevista). *Projeto História*. n. 25, dez- 2002. São Paulo: EDUC, p. 407-412, 2002.

\_\_\_\_\_. Operação historiográfica: In: *A escrita da história*. 2.ed. (Trad. Maria de Lourdes Menezes). São Paulo: Forense Universitária, 2002. p. 65-122

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / 7 Letras, 2006. p. 29-44.

CÔRTEZ, Gustavo. *Dança, Brasil: festas e danças populares*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Revista movimento*. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/ago. 2005.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história francesa*. 5. ed. (Trad. Sônia Coutinho). Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 2001.

EAGLETON, Terry. Cultura em crise. In: *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005. p. 9-50.

FARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - Fundacen, 1988

\_\_\_\_\_. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FEBVRE, Lucien. *História*. (Org. Carlos Guilherme Mota). São Paulo, Ática, 1978.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FRANK, Robert. Questões para as fontes do presente. In: CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (orgs.). *Questões para a história do presente*. Bauru: Edusc, 1999, p. 103-117.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. (3º ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 85-103.

\_\_\_\_\_. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-180.

GOMBRICH, Ernst Hans. Da representação à expressão. In: \_\_\_\_\_. *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. (Trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 383-415.

GÓMEZ, Zandra Pedraza. Corpo, pessoa e ordem social. *Projeto História*. n. 25, dez/ 2002. São Paulo: EDUC, 20002. p. 81-98.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Annablume Editora: São Paulo, 2008. (3º Ed.).

\_\_\_\_\_; QUEIROZ, João. Por uma nova metodologia para investigar o surgimento e a evolução de padrões de movimento em dança a partir de diálogos culturais. *Repertório Teatro & Dança*. Ano 3, n.4, 2000. p. 96-104.

\_\_\_\_\_ ; KATZ, Helena. Por uma Teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Annablume Editora: São Paulo, 2008. (3ª Ed.). p. 125-134.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. (trad. Carlos Nelson Coutinho). 3ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

GUARATO, Rafael. *Dança de rua: corpos para além do movimento – Uberlândia 1970/2007*. Uberlândia: Edufu, 2008.

\_\_\_\_\_. Você disse hip hop? Afinal, o que é hip hop? *Cadernos de Pesquisa do CDHIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em História*. n. 33 – Número Especial de 2005 – Ano 18. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 223-230.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou) São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 231-247. Humanitas: 1ª reimpressão revisada.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: introdução à filosofia da história universal*. Lisboa: Edições 70, 1995.

HERSCHMANN, Micael M (Org.). *Abalando os Anos 90, Funk e Hip Hop: Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre a História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HORKHEIMER, Max. Arte nuevo y cultura de masas. In: *Teoria crítica*. (Trad. Juan J. Del Solar B.) Barcelona: Barral, 1973. p.115-137.

KATZ, Helena. *Danças populares brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994.

KHOURY, Yara Aun. Cultura e o sujeito na História. In: FENELÓN, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Editora, Olho D’Água, 2004. p. 116-138.

LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. *Introduction aux études historiques*. Paris: Éditions Kimé, 1992.

LE GOFF, Jacques. Documento Monumento. In: *História e Memória*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1996. p. 535-549. 4ª ed.

MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da (org). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. (2º. Ed.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATOS, Lúcia. Corpos (im) perfeitos e suas (meta) morfofos. *Repertório Teatro & Dança*. Ano 4, n.5, 2001. p. 97-100.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: Edusp, 1974. p. 209-233.

MEDINA, Josiane; LUIZ, Marcos; ALMEIDA, Danielle B. L. de.; YAMAGUCHI, Andréa; JUNIOR, Wanderley Marchi. As representações da dança: uma análise sociológica. *Revista Movimento*. Porto Alegre, maio/ago 2008, vol.14, n. 02, p.99-113.

MIZRAHI, Mylene. Figurino funk: uma etnografia dos elementos estéticos de uma festa carioca. In: LEITÃO, Débora Krischk / LIMA, Diana Nogueira de Oliveira / MACHADO, Rosana Pinheiro. Orgs. *Antropologia e consumo: diálogos entre Brasil e Argentina*. Porto Alegre: AGE Eitora, 2006. p. 201-211.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2005. p. 96-108.

NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. *Dança moderna*. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. . 15 ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 51-60.

PERROT, Michelle. Mil maneiras de caçar. *Projeto História*. São Paulo: Edusc/Fapesp, n. 17, p. 55-61, nov. 1998.

PORTELLI, Alessandro. História oral e memórias. Entrevista com Alessandro Portelli. In: *História & Perspectivas*, Uberlândia, nº 25/26. p. 27-54. Jul/dez 2001, jaz/jun/ 2002.

\_\_\_\_\_. PORTELLI, Alessandro. O que faz a História oral diferente. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p. 25-39, 1997.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PUNTEL, Luiz; OLIVEIRA, Fátima Aparecida Chaguri de. *O Grito do Hip Hop*. São Paulo: Ática, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *A Periferia Grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Brasília: Unb, 1989.

SAMUEL, Raphael. História local e história oral. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 19, p. 219-243, set. 1989 / fev. 1990.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. *Projeto História*. São Paulo: Editora da PUC-SP, n. 16, p. 297-325, fev.1998.

SEIXAS, Jacy Alves de. Halbwachs e a memória – reconstrução do passado: memória coletiva e história. *História*. São Paulo: Ed. Unesp, n. 20, p. 93-108, 2001.

SILVA, Eliana Rodrigues. Representações do corpo na cena coreográfica contemporânea. In: *Anais do IV Congresso ABRACE*, Rio de Janeiro, 2006. p.163-164.

SILVA, Rafael Cordeiro. Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista. *InterAções: cultura e comunidade – Revista de Ciências da Religião da Faculdade Católica de Uberlândia*. Uberlândia, v. 1, n. 1, 2006. p. 23-38.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. (trad. Gisela Domschke.). São Paulo: Editora 34, 1998.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica dos corpos: a dança na escola. *Cadernos Cedex*, ano XXI, n. 53, abr. 2001, p. 69-83.

THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. (Orgs. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva). Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TUDELLA, Eduardo. Um mergulho no reino das sombras: considerações acerca da luz nas artes cênicas. *Repertório Teatro & Dança*, vol.1, n. 1, 1998. p. 67-75.

TRINDADE, Ana Lúcia. *A escrita da dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica*. Canoas: Ed. Ulbra, 2008.

TRINDADE, Ana Lúcia; VALLE, Flávia Pilla do. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. *Revista Movimento*, v. 13, n. 3, set/dez, p.201-224, 2007.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 1998.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1991. 2. ed

VILELA, Lilian Freitas. Dança brasileira, que nem essa. Que nem qual? In: *Anais do IV Congresso ABRACE*, Rio de Janeiro, 2007. p. 1-7

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 2ª ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 2001. Particularmente: Cap.1 “O fardo da História” (p.39-63), Cap.2 “Interpretação na história” (p.65-97) e Cap.3 “O texto

como artefato literário” (p.97-116).

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. (Trad. Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cultura e sociedade – 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

**ANEXOS**

DVD contendo coreografias de dança de rua, dança contemporânea e axé.