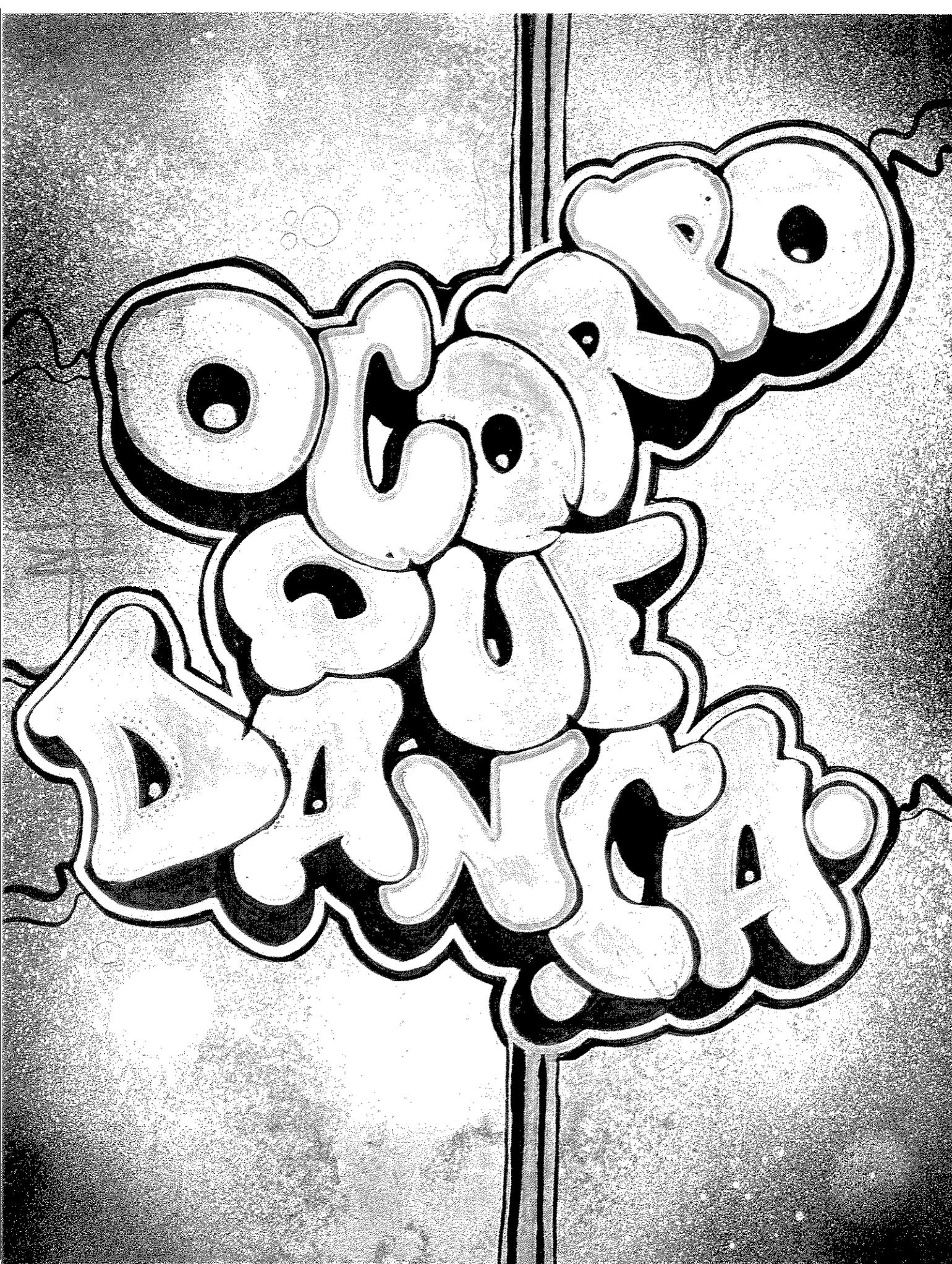


Lilian Freitas Vilela

# OLIMPÍADA DOU DANÇA

UNICAMP  
1998



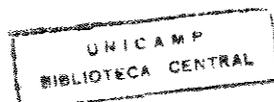


Lilian Freitas Vilela

O CORPO QUE DANÇA:  
Os jovens e suas tribos urbanas.

Dissertação apresentada como exigência final  
para obtenção do Título de MESTRE EM  
EDUCAÇÃO FÍSICA à Faculdade de  
Educação Física da Universidade Estadual de  
Campinas - UNICAMP - sob a orientação do  
Prof. Dr. WAGNER WEY MOREIRA.

Universidade Estadual de Campinas  
Campinas  
1998



UNICAMP

UNIDADE	BC		
N.º CHAMADA:	F/UNICAMP		
	V.711c		
V.	Ex.		
TOMBO BC/	40347		
PROC.	278/2000		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00		
DATA	12/02/2000		
N.º CPD			

CM-00133192-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA- FEF - UNICAMP

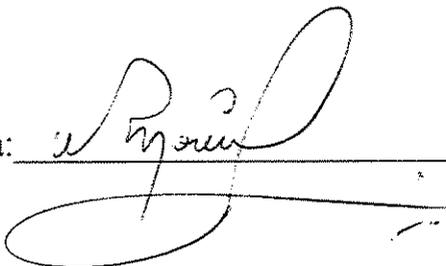
V711c Vilela, Lilian Freitas  
O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas / Lilian Freitas Vilela. –  
Campinas, SP : [s. n.], 1998.

Orientador: Wagner Wey Moreira  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade  
de Educação Física.

1. Dança. 2. Cultura popular. 3. Juventude. 4. Funk. 5. Hip-hop (Dança).  
6. Break (Dança). I. Moreira, Wagner Wey. II. Universidade Estadual de Campi-  
nas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

Este exemplar corresponde a redação final da Dissertação defendida por Lilian Freitas Vilela e aprovada pela comissão julgadora em 27/11/98

Data: 09 de Dezembro de 1999

Assinatura: A handwritten signature in black ink, written over a horizontal line. The signature is highly stylized and cursive, appearing to be the name 'Lilian Freitas Vilela'.

*Para meus pais,*

*José Aurélio (in memoriam).*

Que me ensinou muito sabiamente a "fazer na vida aquilo que amamos."

*Célia,*

Acredito que, tanto quanto eu, não sabia que minha companhia de infância em suas aulas e nossa casa repleta de "material didático" iriam influenciar tanto a minha escolha profissional.

*Para Mansur,*

Presente em todos os momentos deste trabalho, mostrando-me a delícia do "estar-junto" e a possibilidade de uma pesquisa de mestrado ser vivida intensamente à dois.

## **Agradecimentos**

Ao Mansur, pela paciência de perder finais de semana e várias noites para me acompanhar aos bailes. Pelo seu carinho em ser meu "assistente de pesquisa", mesmo sem querer... Tenho certeza que este trabalho não seria possível e "não teria a menor graça" sem a sua ajuda.

Aos dançarinos que abriram um importante espaço em suas vidas para que eu entrasse e pudesse compartilhar-junto. Agradeço imensamente aos dançarinos pelas descobertas e questionamentos que me proporcionaram, em especial aos "*Radicais Suburbanos*", Tio Lu, Cássio, Pé, Cabelo, China, Dudu, Alemão e Herval, ao "*White Star Funk*", Leandro, Eliane, Teddy, Daniel, Geraldo e Gilberto, ao "*Ritmos de Rud*", o Mauro e Guyú, ao "*TDP*", "*Naja's Dance*", "*Big Street*" e ao Fabinho (Hip-Hop não pára!), Furacão, Ronaldo, Tuta, Puma, Cocada e Chileno Break.

Ao Prof. Dr. Wagner Wey Moreira, meu orientador, por todo o seu conhecimento "clareador" de minhas confusões, sempre norteando e apoiando meu caminhar de iniciante pesquisadora.

Aos amigos do curso de pós-graduação, Gina, Carnevale, Chico, Maurício, Diná, Milton, Márcia, Margareth, Leila, Ricardo, Pepê e Ana Elvira pelas discussões e comentários de sala de aula que fizeram falta no período da escrita mais solitária.

Aos professores da Faculdade de Educação Física, Prof. Dr. Ademir deMarco, Prof. Dr. João Batista Freire, Prof. Dr. João B. Tojal, Profa. Dra. Vilma Leni N. Picollo, pelas opiniões fundamentadas e a partilha do saber nas disciplinas.

Aos funcionários da Secretaria de pós-graduação (Tânia, Ângela e Cleber), do Departamento de Educação Motora (Mariângela) e do setor de vídeo (Geraldo e Paulinho) da FEF pela ajuda prestativa.

A Fátima e a Fernandinha por esclarecerem as dúvidas com o micro e pelas várias horas de trabalho com as fotos da pesquisa.

Aos funcionários do Departamento de Multimeios- IA e do Centro de Comunicação pelas edições do vídeo.

A Profa. Dra. Elizabeth Paoliello e Profa. Dra. Regina P. Müller pelas sugestões e críticas ao trabalho na qualificação.

A Sabina, minha querida professora de português dos tempos de Colégio, pelo cuidado e a dedicação na revisão do texto.

Ao músico Jorge Luiz Schroeder pela ajuda nas análises musicais.

A Profa. Dra. Mônica Serra pelas aulas de análise de movimento.

Ao Fábio Fonseca de Melo pelas traduções.

Aos grafiteiros Gêmeos (Gustavo e Otávio) e Vitchê pelos seus maravilhosos grafites e pelas conversas esclarecedoras.

Aos organizadores de bailes em Campinas, Laércio Martins e Zezé Vital, ao DJ Sam e Shitara.

Ao CNPQ e ao FAEP, pelas bolsas e suporte financeiro que permitiram minha dedicação mais integral à pesquisa.

Aos meus grupos de dança "Balangandança Cia." e "Saia Rodada" por desculparem minhas ausências e me proporcionarem momentos dançantes tão felizes durante o sedentarismo da escrita.

A Idema, Munir, Marcelo, Gabriela e Rodrigo pelo constante apoio moral e logístico.

A minha família Célia, Gisele, Marcos, Regina, Jorge e a recém chegada Sara, pelo carinho e amor de sempre.

*"- Agora é minha vez de ser feliz ...  
aí você entra na roda de break.  
É assim que vai."*

*Luciano L. Corrêa*

## Resumo

Esta pesquisa nasceu de um desejo de investigação sobre as manifestações culturais dançadas atualmente pelos jovens que moram na periferia da cidade de Campinas.

O olhar da investigação concentrou-se nos dançarinos, ou melhor, nas “tribos urbanas” que dançam Funk Miami e Break (Hip-Hop) nos bailes da cidade. Junto a este tema foram levantados dados e contextos destas danças, vividas em momentos de ritos e festas, bem como pontos relevantes sobre sua significação na vida de seus criadores-atores.

O referencial teórico abordado junto aos temas: corporeidade e dança, cultura popular, rituais urbanos e mundialização cultural, juntamente com a contextualização de origem e histórico destas manifestações, veio se aliar à metodologia aplicada na pesquisa de campo nos bailes (observação e registro), descrições de movimentos (com apoio no vídeo em anexo), análises dos principais elementos estéticos coreográficos e análise do conteúdo do discurso dos dançarinos.

Os dados coletados na pesquisa de campo (categorias de significado levantadas no discurso dos dançarinos e da análise das estruturas estéticas) apoiados no referencial teórico desvelaram símbolos trazidos por estas identidades grupais desterritorializadas buscando relações entre a dança popular com a sociedade contemporânea e a mundialização cultural, os rituais urbanos e a representação da masculinidade na dança.

Pudemos constatar que a experiência estética da dança proporciona aos dançarinos a possibilidade de existência enquanto seres que sentem e pensam com seus corpos no mundo.

Dentro das próprias diferenças estéticas e de linguagem entre estas duas danças, Funk Miami e Break, pudemos perceber que as sensações alternam-se, misturam e se completam, sendo veículo de prazer, momento de sociabilização e de viver o “estar-junto” em grupo, auto-conhecimento, crítica e contestação por um espaço em nossa sociedade e, para os jovens moradores de periferia, são um caminho distante do mundo da drogas e da criminalidade.

A dança deu voz e corpo às tensões e contradições do mundo em que vivem atuando também como “válvula de escape” para as pressões da sociedade e do mundo adulto.

As danças de rua vêm legitimar o conteúdo crítico e estético da arte popular, sintonizado com a mundialização cultural e com a produção artística contemporânea, porém, correm o risco de serem formalizadas e destituídas de seus contextos originais, para servirem de instrumental para aulas de condicionamento físico e de “docilizadores” de corpos.

# Abstract

This research started up from a desire of investigation on cultural manifestations danced in present days by youngs that live in the city of Campinas' peryphery.

The investigation's glance was concentrated in dancers, preferably in "urban tribes" which dance Funk Miami and Break (Hip Hop) in the balls of the city. Simultaneously, data and contexts of these dances, experienced in moments of rites and parties, were gathered, as well as outstanding points about their signification in their creators-actors' life.

Theoretical referential bordered through the themes – bodily and dance, popular culture, urban rituals and cultural worldwiding, as well as the original contextualization and account of these manifestations – joined to methodology applied to the balls in field reserch.

Data collected in field research (categories of meaning in dancers' speech and aesthetic structures analysis), supported by the theoretic referential, revealed symbols carried out by these unlanding grupal identities, looking for relationships between popular dancing and contemporary society and cultural worldwiding, urban rituals and masculinity's representation in dancing.

We could verify that dancing's aesthetic experimentation offers to dancers the possibility of existence as beings that feel and think about the world with their bodies .

Even in aesthetic and language differences of both dances, Funk Miami and Break, we could realize that sensations alternate, blending and completing each other, turning into a vehicle of pleasure, instant of sociability and moment to experience the "being-together" in group, self-knowing, critic and contestation for a way far from the drugs' and criminality's environments.

Dancing have done voice and body to tensions and contradictions of the world in which they often act as "leak gates" of pressions from society and adult world.

Street dances legitimate popular art's aesthetic and critical contents, syntonized with cultural worldwiding and contemporary artistic production; however, they just cannot have the hasard of being formalized, deposed from their original contexts in manner to serve over phisical conditioinning's classes and 'submissivers' of bodies.

# Índice

RESUMO

ABSTRACT

## **X- APRESENTAÇÃO** \_\_\_\_\_ 1

## **I- CORPOREIDADE EM ESTADO DE ARTE: A DANÇA.** \_\_\_\_\_ 3

I.1- O CORPO _____	4
I.2 - CORPOREIDADE E DANÇA _____	9
I.3- AS INTENÇÕES DO DANÇAR... _____	14
I.4- A DANÇA POPULAR E O RITUAL CONTEMPORÂNEO _____	21
I.5- A DANÇA, O HOMEM E A REPRESENTAÇÃO DA MASCULINIDADE. _____	26

## **II - CULTURA POPULAR URBANA** \_\_\_\_\_ 35

II.1 - CULTURA POPULAR NA PÓS-MODERNIDADE _____	35
II.2- A RELAÇÃO DA CULTURA POPULAR E AS CLASSES DOMINANTES. DA ESTÉTICA POPULAR E A ALTA-CULTURA. _____	39
II.3- A CIDADE E OS ESPAÇOS DE FESTEJAR _____	45
II.4- AS TRIBOS URBANAS _____	49
II.5- MUNDIALIZAÇÃO CULTURAL _____	52
II.6- A CULTURA POPULAR É SEMPRE NACIONAL ? _____	58

## **III - O BAILE: DANCANDO COM AS PALAVRAS.** \_\_\_\_\_ 63

III.1. GLOSSÁRIO _____	63
III.2 - Os SALÕES DE BAILE _____	66
III. 3- HIP-HOP E FUNK. _____	70
CONTEXTUALIZAÇÃO DO REPERTÓRIO _____	70
III. 3.1. Histórico _____	72
III. 3.2- Trilogia Hip-Hop: Rap, graffiti e break. _____	82

<b><u>IV- PESQUISA DE CAMPO</u></b>	<b>106</b>
IV.1- PROCEDIMENTOS E METODOLOGIAS	106
IV.2- DIÁRIO DE BAILE	107
IV. 3- DESCRIÇÃO GERAL DAS DANÇAS.	118
IV. 3. 1. <i>O Break</i>	119
IV. 3. 2. <i>O Funk Miami</i>	125
IV.4 - O DISCURSO DOS DANÇARINOS.	129
IV.4.1 - <i>As vozes : entrevistas</i>	132
IV.4.2. <i>O gráfico das categorias de análise do discurso</i>	166
<b><u>V- INTERPRETAR PARA NÃO “DANÇAR”.</u></b>	<b>169</b>
V.1- ANÁLISE DOS PRINCIPAIS ELEMENTOS ESTÉTICOS OBSERVADOS.	169
V.1.1- <i>BREAK</i>	171
a) A roda.	
b) “Corpo dilatado”: O Girar e a presença do transe.	
c) Incorporação de vários repertórios de movimento: Apropriação reciclada.	
d) Improvisação	
V.1.2- <i>FUNK MIAMI</i>	184
a) Repetição de movimentos.	
b) O “plágio” e a imitação como elementos da criação.	
c) Simetria.	
<b><u>VI- ANÁLISE DO REFERENCIAL TEÓRICO COM OS DADOS OBTIDOS NA PESQUISA DE CAMPO.</u></b>	<b>196</b>
VI.1- CONSIDERAÇÕES SOBRE A MUNDIALIZAÇÃO CULTURAL.	196
VI.2- ANÁLISE DO GRÁFICO DE CATEGORIAS DO DISCURSO E SUAS RELAÇÕES.	204
<b><u>X- CONSIDERAÇÕES FINAIS.</u></b>	<b>2201</b>
ANEXO	225
<b><u>X- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u></b>	<b>227</b>

## X- Apresentação

O interesse pelo tema desta pesquisa surgiu logo após a finalização do meu curso de graduação em dança e meu ingresso no mercado de trabalho.

A princípio, não por opção pedagógica, mas devido à oferta do mercado, iniciei minha carreira docente em Casas de Cultura e Centros Comunitários da periferia de Campinas. Através do contato com a população moradora nos bairros, encontrei um universo corporal juvenil intenso e rico, ao descobrir a existência de danças com movimentos codificados, não institucionalizadas, e desconhecidas do meu anterior mundo acadêmico.

O que me impressionou, de início, foi que estas danças eram aprendidas na rua e vivenciadas em bailes populares por uma grande maioria de dançarinos homens.

Este trabalho procura buscar, então, a rede de significados que compõe esta cultura jovem de Campinas, mais especificamente as “tribos urbanas” de breakers e funkeiros que dançam em bailes da cidade, tendo em vista a crescente mundialização cultural que vem nos mostrar a possibilidade de existência destas manifestações artísticas em comum, entre jovens moradores da periferia de grandes cidades, em diferentes partes do mundo, não apenas na cidade de Campinas.

O ponto de partida desta pesquisa foi saber o quê, e principalmente, por quê, jovens da periferia dançavam com tanto entusiasmo nos bailes, o mesmo não ocorrendo nas aulas escolares, nem nas oficinas de dança do centro comunitário do bairro.

O objetivo central da pesquisa foi o de investigar, por meio da linguagem corporal dos dançarinos, seus depoimentos e também pelos símbolos trazidos por esta identidade grupal desterritorializada, este fenômeno, ou seja, os momentos de dança vividos no baile.

Esta investigação partiu então para a busca do significado da dança para estes jovens, na sua maioria do sexo masculino e de baixa renda, e caminhou para um referencial teórico sobre os temas: corporeidade, dança e construção crítica das identidades grupais, rituais urbanos dos anos 90, cultura popular e globalização.

Os questionamentos vieram sobrepor alguns conceitos pré-definidos de uma juventude sem vivência corporal, apática, “rebelde sem causa” e individualista que imperam no vocabulário e pensamento dos “adultos”.

Apesar de pouco conhecidos por grande parte da população local e deixados de lado pela comunidade acadêmica, os movimentos hip-hop e funk, em Campinas, representam hoje uma produção cultural dinâmica, possuidora de códigos e estilos próprios. Em que pese a perspectiva comercializável e promissora, também denunciam uma produção crítica de contestação e reivindicação de espaços em nossa sociedade.

Estes grupos de subcultura jovem, com estilos vigorosos de movimento e apropriação de espaços urbanos não formais para a dança, estabelecem um jogo com as hierarquias de poder da cidade fazendo da dança um veículo de prazer, crítica e presença na nossa cidade.

Exclusão da sociedade formal e admiração por parte dela, alternam-se na busca de visibilidade social de uma população proveniente de segmentos populares e carente de projetos e propostas educacionais direcionadas.

## I- Corporeidade em estado de arte: A Dança.

A tentativa de desvelar o significado de movimentos da dança, de compreender certas atitudes corporais foram, então, os geradores desta pesquisa que procurou focar basicamente o ser humano e o seu impulso de criação-ação corporal.

Com este propósito, esta pesquisa procura ver, sentir com o olhar, e perceber criticamente corpos anônimos de rua, do nosso cotidiano, vivos e presentes na realidade urbana, que, talvez pela ocupação e descuido do nosso dia a dia, passam muitas vezes despercebidos pelos olhares de professores e pesquisadores.

Ouso dizer que esta desatenção, ou não percepção do olhar, seja uma forma de negação, ou também uma defesa pela provocação que estes corpos podem conter pela sua própria existência.

A 'indisciplinaridade' e a não-docilidade (no sentido utilizado por Foucault) destes corpos incitam o nosso pensamento por conterem uma permanente recusa à norma comportamental vigente.

E como diz Moreira: "O erro está em desprezar os corpos anônimos que estão hoje ao nosso lado ou não lhes dar atenção." (1995: 25)

Estes "corpos de rua" que dançam nos bailes, no chão das padarias, dos supermercados e da prefeitura, fazem mais do que desafiar as tentativas de disciplina e de controle das ações corporais que lhes são impostas pela sociedade. Eles dão um sinal sensível da possibilidade de uma existência física fora dos padrões normais; são identidades corporais criadas na rua e não em nenhum outro espaço educativo.

O que são e o que dançam estes corpos, é sobre o que vamos falar a seguir...

## I.1- O Corpo

Primeiramente precisamos esclarecer a concepção de corpo que permeia este trabalho.

Ao longo da história da civilização humana, existiram diferentes conceitos e abordagens relacionados ao homem e a sua corporeidade, e, hoje, ainda revelamos pensamentos divergentes apoiados em uma concepção dualista que, no meu entender, se apresenta equivocada para o estudo das relações corporais.

Foi com a forte herança da Antigüidade grega e do Cristianismo, que a base da civilização ocidental se estruturou; em consequência disto, pensamentos dualistas do homem como: corpo e razão, corpo e alma, permeiam as oscilações históricas do homem ocidental.

Para Capra (1988 e 1989), nas civilizações orientais, as relações do homem com sua corporeidade diferem das da civilização ocidental, já que as bases do pensamento oriental foram as tradições místicas, em que as experiências corporais são a chave para a consciência da totalidade cósmica.

Gonçalves (1994), no seu livro 'Sentir, Pensar, Agir - Corporeidade e Educação', faz uma trajetória sobre o corpo e o processo de civilização ocidental, bem como revela a problemática da corporeidade no pensamento filosófico. Segundo a autora, nas sociedades pré-industriais era grande a significação do corpo para o funcionamento da sociedade.

*"Nessas sociedades eram valorizadas qualidades corporais como força, destreza e agilidade (...) As relações sociais eram construídas e consolidadas pelo corpo. O exercício do domínio e do poder não se realizava, em geral, por meio de determinações formais, mas, sim, pela presença corporal."*  
(Gonçalves, 1994:18)

Porém, com a expansão do capitalismo e o progresso da ciência e tecnologia, vieram gradativamente as transformações das relações do homem com sua corporeidade.

A partir do séc. XVII, com o progresso acentuado das ciências, a razão passou a ser considerada como o único instrumento de conhecimento, e o corpo passou a ser compreendido como um objeto a ser disciplinado e controlado.

Pelas análises de Gonçalves (1994), em toda a história da civilização ocidental sempre houve separação entre trabalho intelectual, cujo aceso era restrito aos indivíduos das classes dominantes, e o trabalho corporal, manual, que ocupava lugar inferior na hierarquia social.

Desde aí formaram-se estruturas de pensamento que se refletem no homem contemporâneo aliando corpo às sociedades mais atrasadas (referindo-se às pré-industriais e às primitivas que também valorizam as atividades corporais<sup>1</sup>) e também à população menos favorecida.

Já no Capitalismo, o corpo permanece como nas sociedades anteriores, um palco expressivo das ideologias da época. (Olivier, 1995)

Conforme Gonçalves (1994), a produção capitalista reduziu o trabalho humano, percebendo o corpo apenas no seu sentido fisiológico, dissociando a força criativa espiritual do homem da força fisiológica corporal, gerando um corpo desprovido de subjetividade. Um corpo-objeto, reduzido à força muscular do trabalhador, desprovido de significações, espiritualidade e consciência.

Os estudos e análises históricas de Foucault (1977) apresentam a existência de um poder articulado aos modos da produção capitalista que age sobre os corpos: o poder da disciplina que dociliza. Este poder disciplinar atuava nas instituições sociais como a escola, as prisões, as fábricas, tratando o corpo como algo mecânico que precisava ser disciplinado para se tornar mais produtivo, econômico e eficaz.

Este “corpo dócil”, segundo Foucault, servia ao sistema capitalista pois exigia-se dele o máximo de produção, diminuindo assim a sua capacidade crítica, tornando-o dócil em termos políticos.

---

<sup>1</sup> Paulo Freire . Cartas a Guiné-Bissau, 1984.

*“A disciplina fabrica corpos submissos e exercitados e aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) ao mesmo tempo que diminui as forças do corpo (em termos políticos de obediência).” (Foucault, 1977:127)*

Na sociedade contemporânea, a tecnologia moderna, com suas invenções e as poderosas indústrias, criaram produtos e serviços que afastaram o homem das atividades corporais. As facilidades adquiridas para uma vida urbana mais rápida e produtiva, acentuam a escassez de vivências do homem como ser corporal e motriz. A oportunidade destas vivências ficou reduzida ao “domingo no parque” com intuito de resgatar o “corpo saudável”.

Corpo dócil ou corpo crítico, corpo de trabalho ou corpo de lazer, nas diferentes épocas e no decorrer do pensamento filosófico, as dicotomias sempre existiram e duplamente refletiram e fomentaram o comportamento humano em divisões entre: corpo e alma, matéria e espírito, o sensível e o inteligível, razão e emoção, o mundano e o transcendente.

Do pensamento platônico-aristotélico ao Hegeliano, passando por Bacon, Descartes e Kant, o homem nunca foi considerado uma unidade indissolúvel em uma perspectiva global na qual corpo, razão e espírito fossem unidades inter-relacionadas, e não instâncias separadas sem comunicação.

A forte corrente racionalista, proposta pelo pensamento cartesiano, fragmentou o homem em um ser que pensa, e um outro que sente e age, trazendo conseqüências até hoje sobre estas divisões sendo que,

*... “os fatos psíquicos e fisiológicos começaram a ser estudados separadamente, permanecendo, até hoje, objeto de ciências distintas. Essa separação se faz sentir na Educação Física até os nossos dias, tanto na sua prática pedagógica como nas ciências que a embasam, (...) cada uma trata do corpo sob sua perspectiva, com se esta fosse absoluta, ignorando a globalidade do homem .” (Gonçalves, 1994:51)*

A força dualista cartesiana gerou a noção difundida e equivocada de que o cérebro é o órgão mais importante do corpo humano, fonte da inteligência. Através do paradigma cartesiano, o corpo foi estudado pela ciência como um

objeto fragmentado, e, presos neste paradigma de corpo-objeto, muitos especialistas da área de humanas e médicas foram se condicionando a ver e perceber o corpo em partes: fisiológico, psicológico, espiritual, etc... .

O corpo do homem moderno é visto e percebido como soma de várias partes independentes, como algo “externo” a si mesmo.

Na medicina tradicional, o crescimento das especialidades acaba restringindo a visão de um homem integrado.

*“Por que um experto em tendões se interessaria por rubores de encabulação, suores de timidez, acelerações cardíacas de emoção, flacidez muscular por ruptura de uma paixão?*

*Pode, por acaso, haver estiramento de um tendão por ofensa verbal?” (Assmann, 1994: 112)*

Isto identifica uma problematização na nossa concepção do corpo, pois toda a comunicação é feita como se ele fosse um invólucro, exterior a nós mesmos. Concepção equivocada, que distancia a vivência e a compreensão do homem sendo o seu corpo, agindo como uma unidade.

Mas nem todos entendem o corpo como partes separadas. Não somente pela atualidade de seu pensamento, mas sobretudo por sua profundidade, norteamos nosso caminho pela compreensão da existência humana através do pensamento de Merleau-Ponty (1908-1961).

Rejeitando as posições fragmentadas e objetivistas do homem, Merleau-Ponty faz uma crítica radical à tradição cartesiana que instaura no conhecimento a cisão do corpo e mente, do sujeito e objeto. Ele busca compreender o homem de forma integral, como um ser-no-mundo, que só pode ser compreendido a partir de sua facticidade. (Merleau-Ponty, 1994)

Merleau-Ponty traz ao homem sua dimensão dialética, o homem sendo, ao mesmo tempo, interioridade e exterioridade, sujeito e objeto, natureza e cultura, corpo e alma, num movimento que é a própria vida e o tecido da história.

O corpo próprio ou vivido de que fala Merleau-Ponty é a transcendência do sujeito articulando-se com o mundo, a possibilidade do ser de engajar-se em uma existência. O corpo próprio não é um corpo objeto. Para

Merleau-Ponty, o corpo não é um objeto do qual eu possa me apropriar. Não é um objeto ao mesmo tempo que a consciência que se tem dele não é um pensamento.

O corpo é o próprio sujeito da história e *“tenho consciência do mundo por meio dele”*. (Merleau-Ponty, 1994: 122).

O homem é um ser encarnado com suas relações dialéticas do ser e do ser no mundo, implicando na vivência de experiências corporais significativas.

*“O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”*.

(Merleau-Ponty, 1994: 122)

O corpo humano é um corpo que cria significados, ele não apenas se movimenta para satisfazer suas necessidades biológicas e para a sobrevivência da espécie, como os animais.

O homem habita um ambiente cultural e insere-se no mundo, *“com seus desejos e seus julgamentos, e este mundo é um tecido de múltiplas relações, as quais, ao invés de manifestarem uma causalidade do tipo estímulo-resposta, interagem dialeticamente e conferem um significado às vivências humanas.”*

(Olivier, 1995: 50)

A transferência de paradigma de corpo-objeto para corpo-sujeito provoca, na educação e na ciência, várias mudanças no estudo e pesquisa que se relacionam com o ser humano, corpo vivido.

*“Na área da Educação física, torna-se urgente a reflexão sobre a motricidade, particularmente no que tange à análise do homem que se movimenta em direção a sua transcendência, ao seu fazer histórico e cultural.*

*Não basta mais a análise da mecânica do movimento ou do gesto esportivo. Há que se estudar e pesquisar a complexidade da ação motriz, contextualizando-a e relacionando-a com outras áreas do conhecimento humano.”* (Moreira, 1994: 57)

## I.2 - Corporeidade e dança

*“ A Dança é um modo de existir.”*

(Garaudy, R., 1980)

Os termos relacionados ao corpo e sua natureza criativa são vários; expressão corporal, motricidade humana, dramaturgia física, corporeidade. Podemos acreditar serem apenas variações sobre o mesmo tema. No entanto, para além de diferenças semânticas, há diferenças nas perspectivas de abordagem do homem e seu corpo.

Corporeidade, neste trabalho, foi a opção pela abordagem sistêmica (tentando evitar a ambigüidade do termo) do homem, a utilização do conceito de corporeidade como *“coextensivo à vida. (...) criadora e fabuladora do real.”* (Assmann, 1994: 67). O homem encarnado como *“ser-de-necessidades”* e *“ser-de-desejos”* (Assmann, 1994: 106), o corpo visto como sujeito histórico.

O paradigma utilizado é o da corporeidade concreta, sendo o homem seu próprio corpo, e não somente sendo corpo quando ele corre ou dança, mas em qualquer outra atividade, já que tudo o que o homem faz é vivência, *“atividade corporizada” inclusive “o pensar mais abstrato”, ou mesmo, “até quando decidimos não agir, nossa corporeidade age para consegui-lo”.* (Assmann, 1994: 111)

Algumas danças (pois quando falamos sobre dança devemos esclarecer sobre qual estilo, forma e época estamos tratando), conservam na sua estruturação e técnica, o tratamento do corpo dual, já que criadores e coreógrafos constroem danças e formam dançarinos conforme seus conceitos filosóficos sobre corpo e arte.

O enfoque desta pesquisa está na corporeidade dos dançarinos e suas danças vividas no baile. Tanto o funk, quanto o break (hip-hop), aqui estudados, assumem diversas destas classificações anteriormente citadas: são danças de lazer vivenciadas no salão do baile, tendo aspectos rituais e compondo uma espécie de *“folclore urbano”*.

Como defini-las então?

A opção de definição é simples: são danças populares no contexto urbano, com todos os aspectos étnicos, estéticos, folclóricos, rituais e de lazer que contêm e que se fundem a todo instante. A dança popular engloba todas as manifestações da cultura popular dançada, as identidades culturais de um grupo específico, as danças de cunho religioso, dos rituais, os folguedos e festanças, as celebrações e divertimentos.

Já a dança cênica é aquela que, sendo uma das vertentes da arte, acompanha suas reflexões filosóficas e históricas e é também chamada de dança-arte.

Para Robatto (1994), a dança nas tribos ditas primitivas era, no início, uma tentativa de desvendar as forças ocultas da natureza, uma forma de encantamento, era como um elemento gregário de identificação social e também um meio de comunicação com o divino. Com o passar do tempo, os movimentos de dança cênica se tornaram cada vez mais elaborados em termos técnico-formais e o advento do individualismo gerou na dança uma separação entre o dançarino e o espectador, desfazendo a possibilidade de uma participação coletiva.

Para Rodrigues (1997), na dança pode haver outras separações também.

*“A tradição dualista de Platão, corpo e alma, reverbera na Dança.*

*A fragmentação do corpo freqüentemente é apresentada no bailarino como uma conseqüência de sua própria formação. A aquisição de habilidades físicas está centrada no seu anseio em dar uma resposta ao modelo que lhe é imposto. (...) Neste contexto, o bailarino chama a si próprio de Instrumento e situa a dança num espaço onírico e distante dele próprio.” (pg.23)*

Agora nem todas as formas de dança representam estas separações. Existem, no entanto, manifestações de dança, e também pensadores da dança, que a concebem e que construíram seus métodos baseados na unidade do homem. No homem como ser corpóreo e na dança como vivência artística deste ser que é corpo.

Para Vianna (1990), um dos grandes mestres da dança no Brasil:

*“O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai- é a pessoa inteira que se exprime.*

*Meu trabalho, portanto, busca dar espaço para a manifestação do corpo como um todo.” (pg.134)*

Graziela Rodrigues, dançarina, professora e pesquisadora de dança, investiga uma linguagem de dança cênica com raízes nas manifestações populares da cultura brasileira. No seu trabalho de formação do bailarino-pesquisador-intérprete, como ela mesmo denomina, não propõe a dança com modelos e padrões formais de movimento a serem aprendidos. Sua trilha é de uma ‘dança com identidade’ e o seu processo de criação em dança envolve ampla pesquisa de campo com foco nas manifestações da cultura popular brasileira.

Em um trabalho único que envolve cultura popular e dança cênica, Graziela Rodrigues construiu seus fundamentos sobre o sentido de um corpo compreendido de uma forma integral, em que são valorizados momentos do corpo em ritual, captando o sagrado. Para ela, esta manifestação, que é fruto de integrações, aprofunda o significado do que seja a Dança. (Rodrigues, 1997)

Na dança cênica contemporânea encontramos várias tendências de busca na expressividade de um “corpo próprio”, como por exemplo, nos princípios da ‘New Dance’, ou ‘Nova Dança’.

A “Nova Dança” foi um movimento iniciado nos anos 70 nos EUA que rompeu com as bases da dança moderna e buscou a singularidade de cada dançarino, não sendo mais uma escola de “grandes mestres”, um estilo sem códigos pré-definidos reunindo várias influências, inclusive técnicas corporais do oriente e o BMC<sup>2</sup> (Body-Mind-Centering).

---

<sup>2</sup> Body-Mind Centering não é uma técnica, e sim um estudo cujo objeto é o movimento, aproxima-se da análise de movimento e da reeducação. Busca em seus princípios não dicotomizar o corpo e a mente. O BMC procura trabalhar a consciência de *todo* o corpo saindo do enfoque que movimentar-se é tarefa de músculos, nervos e ossos. No BMC, o corpo e a mente são separados mas experienciados como um todo. Existem cursos de formação em BMC com duração de 4 anos. Ver Bonnie Bainbridge Cohen Sensing, feeling and action. The experimental anatomy of Body-Mind Centering. The collected articles from Contact Quaterly Dance Journal 1980-1992.

*“Novamente uma metamorfose da dança (referente à nova dança) responde às necessidades de uma nova maneira de existir...”*

*A dança, como todas as artes, é uma tentativa de resposta às questões colocadas por uma época.” (Garaudy, 1980: 135)*

Nos anos 70, na França com a criação do CNDC (Centre National de Danse Contemporaine), a dança experimentou uma renovação de suas bases; influências múltiplas se misturaram (Michel e Ginot, 1995). Foi muito importante a influência do oriente neste ponto da história da dança, pois, na realidade, muitas abordagens culturais do oriente não trabalham com uma ruptura entre o espírito e o corpo, diferentemente da civilização cristã, e este princípio foi incorporado as bases da dança contemporânea.

*“Essas civilizações (as orientais) oferecem ao dançarino uma visão da elaboração do sentido no gesto totalmente diferente daquela que o espírito ocidental possa imaginar.”(Michel e Ginot, 1995: 182)*

Para Kurt Sachs, (apud Spencer) na introdução do livro “World History of Dance”(s.d.), a história da dança tem uma grande importância para o estudo da humanidade, pois, se ela é expressão necessária de energia e do prazer de viver em toda a humanidade, ela, em suas diversas formas e épocas, deve ser estudada como um fenômeno da civilização humana.

As relações entre homem, corpo e arte, na vida e na dança, dependem do contexto histórico e filosófico na qual eles se enquadram e, ao qual nos estamos referindo.

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. Assim, não podemos falar da relação da corporeidade na dança como um todo,

como se ela fosse sempre a mesma. Esta análise depende de qual estilo de dança estamos tratando, do período histórico e cultural em que está inserida.

Na história da dança cênica, a relação do dançarino com seu corpo e sua técnica passou pelas mais diferentes bases e princípios. O Ballet clássico (início do séc.), herança europeia de fundamentos técnicos rígidos, valorizava o corpo como instrumento com amplos limites e diferenciações de movimentos pelo gênero. Segundo Ossoona (1988), neste estilo de dança, dança-se pelo amor ao movimento em si, sem necessidade de que ele seja um meio expressivo para o dançarino.

A Dança livre de Isadora Duncan (por volta de 1930) propunha a mais ampla liberdade de mover-se, a liberação do corpo feminino (o conceito do corpo puro), inspirada na natureza como fonte de criação.

A Dança moderna de Marta Graham (por volta de 1950) dava ênfase aos movimentos de contração e relaxamento. Sua visão da dança era de expressão do inconsciente, das paixões universais, com grandes influências da psicanálise de Jung.

A geração pós-moderna da dança (por volta de 1980) rompeu os limites da dança, aproximando-a das outras artes, inserindo a presença do aleatório e das improvisações nas composições coreográficas, bem como a apropriação de diversas técnicas corporais, dependendo das necessidades requeridas pela coreografia .

Diferentemente da dança cênica, na história da dança popular, estas diferentes abordagens filosóficas são menos aparentes e mais flexíveis.

### I.3- As intenções do dançar...

*“Quando a companhia de Balé Stagium apresentou a sua coreografia Quarup (1977), no parque Nacional do Xingu, local onde originou-se a sua inspiração, ocorreu um inusitado feedback cultural - os índios fascinados se perguntavam:*

*- Para que serve essa dança?”*

*(Robatto, 1994: 65)*

Parafraseando Jean Cocteau<sup>3</sup>: “A dança é indispensável. Se eu ao menos soubesse para quê...”.

E assim ficamos diante do questionamento sobre qual é o papel da dança na sociedade, em contraponto com a visibilidade de sua necessidade latente no homem.

A dança é trilhada aqui como a “corporeidade em arte”, no contexto pelo qual a “obra de arte” da dança tem como elemento primordial o movimento do homem e sua relação com o espaço-tempo; a corporeidade em meio à criação e vivência artísticas.

O corpo dançando é a ‘corporeidade em estado de arte’.

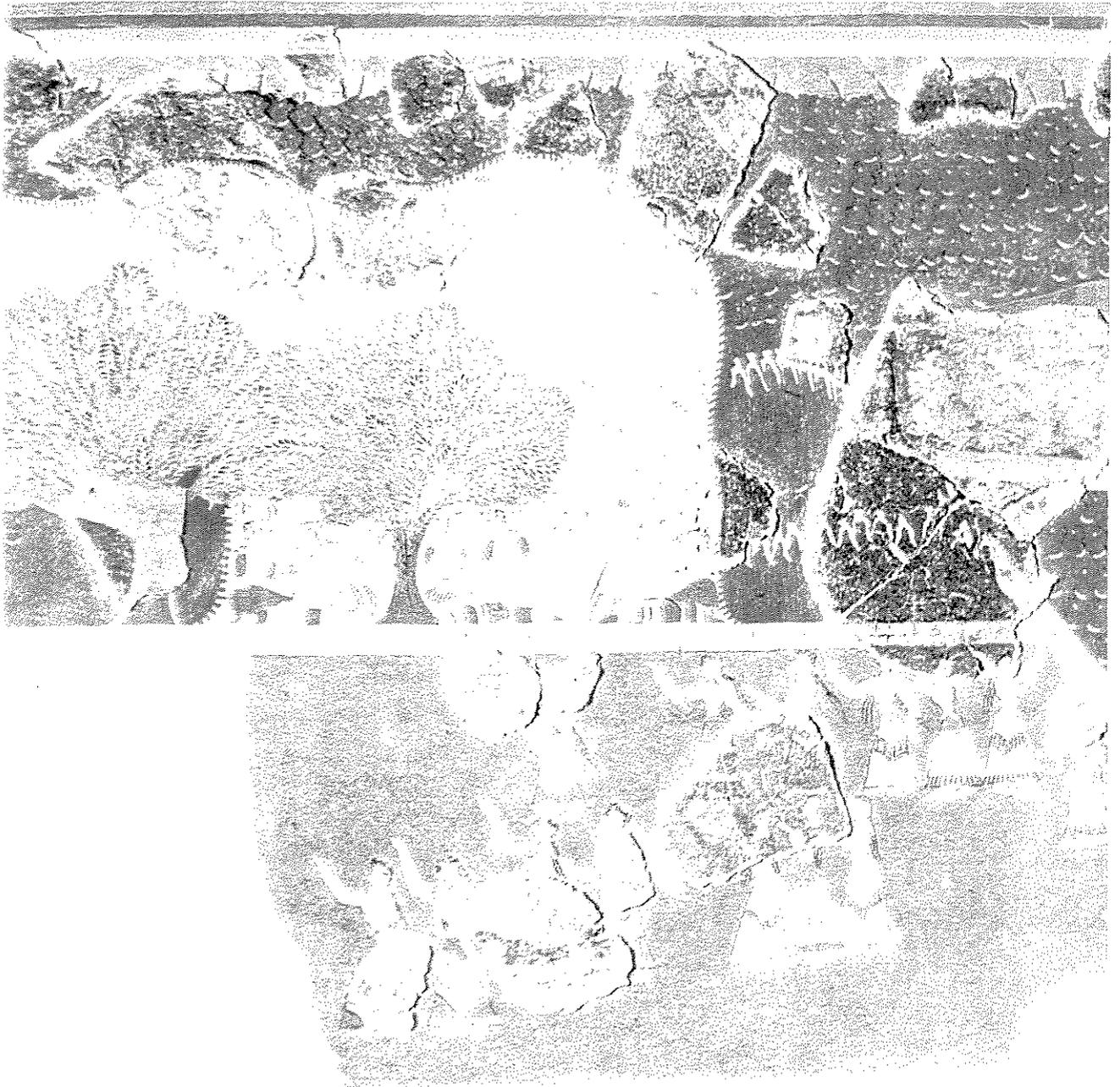
Desde os primórdios, dos remotos tempos sob diversas formas e estilos, movido por diferentes motivos, em várias localidades, o homem dançou. O primeiro documento registrando o homem na dança tem uma antigüidade de 14000 anos, segundo o pesquisador de história da dança Paul Bourcier. E *“há quem distinga nas figuras gravadas nas cavernas de Lascaux, pelo homem pré-histórico, figuras dançando.”* (Faro, 1986: 13)

E vale ressaltar, que o homem da Idade da Pedra fazia gravações e desenhos nas cavernas sobre o que lhe era importante registrar, como a alimentação, a vida e a morte.

Historiadores descreveram uma “cerimônia dançada” da pré-história, na qual mulheres dançavam com seus filhos para obter uma nova fecundidade.

<sup>3</sup> “A poesia é indispensável. Se eu ao menos soubesse para quê...” apud Fischer, E. “A necessidade da arte”

Esta dança fazia parte de uma cerimônia, como um ato sagrado, o que para alguns foi, e ainda é, a principal função da dança. (Bourcier,1981)



**Afresco-miniatura de olivais e dançarinas de Cnossos. 1450 a.C.**

Afresco de aproximadamente 35cm de altura. Museu de Heráclion, Creta.

A cena apresenta grupos de espectadores, sentados entre as oliveiras, assistindo a uma dança ritual executada por mulheres.

Da enciclopédia: "O Mundo da arte"- vol. Antiguidade clássica. Donald E. Strong, pg.21.

Variadas são as explicações sobre as origens da arte, sua função e necessidade humana e sua relação com a natureza e cultura do homem. Todas, porém, representam tentativas para responder a questionamentos como este, que partem do princípio de que a arte foi, tem sido, e será necessária ao homem.

Mas, por quê?

Como atuantes em sua criação ou como apreciadores, a arte está presente na nossa vida cotidiana, levando questionamento, apontando pensamentos, celebrando, delineando condutas, expressando idéias, e nos divertindo e entretendo.

Dançávamos para comemorar a caça, agora para comemorar casamentos e uniões, para expressar e extravasar alegrias como no carnaval, para celebrar e orar como no Candomblé.

Dançávamos para conquistar o parceiro, para festejar, pagar promessas, para gerar calor, para buscar a paz.

Por tantos motivos e de diferentes formas dançávamos na Antigüidade e dançamos na contemporaneidade.

Mas, por quê? Qual é a função da dança na sociedade atual contemporânea?

Robatto (1994), faz reflexões sobre a dança e seu papel na sociedade apontando seis funções para a dança na atualidade:

- Comunicação; do homem consigo mesmo, com os outros, com o ambiente, a sociedade e com o divino.

- Auto-expressão.

- Identificação cultural; como uma forma de integração e como um dos processos de referência para o indivíduo situar-se no mundo.

- Diversão e prazer estético; pela natureza expressiva e elementos próprios da dança.

- Espiritualidade (êxtase místico); o ritual de dança possibilita a elevação do homem a um estado de êxtase que transcende a realidade e entra em contato com o divino.

- Ruptura do sistema e revitalização da sociedade, pela capacidade de expressão crítica e sua irreverência natural às verdades estabelecidas.

Segundo Robatto (1994), estas funções se interagem simultaneamente, e a dança só se afirma como arte, quando atende a alguma dessas funções.

A presença da dança em diversas sociedades tem despertado a atenção de antropólogos. Este fenômeno, não pertencente aos currículos de estudo, vem demonstrando vasta linguagem simbólica na área da cultura humana e fenômeno social.

Antropólogos exploram regularmente vários tópicos em seus estudos como interação simbólica, oposição sexual, experiência religiosa e linguagem corporal, todos presentes na dança. Porém, ela mesma, curiosamente, era deixada de lado por estes estudiosos.

Já nas últimas décadas, e principalmente nos EUA, começaram a aparecer vários artigos e livros sobre antropologia da dança.

Apesar do crescimento de estudos nesta área, várias manifestações de dança em nossa sociedade ainda continuam não pesquisadas e estudadas.

O antropólogo Spencer (1985) delinea seus estudos sobre interpretação de dança em antropologia. Conforme seu ponto de vista, a dança assume vários papéis na sociedade que não são apenas definidos e enquadrados dentro dos conteúdos próprios da dança (peso, ritmo, repertórios, técnicas corporais, etc.), mas em contextos sociais maiores. Para ele, a performance é significativa dentro do processo social no qual se insere. Como antropólogo, ele vai além da ênfase na estética dos movimentos, que, por si só, já se justificam no campo das artes.

Spencer (1985) selecionou sete temas, que podem ser aplicados ao estudo de várias danças, para a compreensão da função da dança no campo antropológico.

Um dos mais intrigantes temas é o da dança como “válvula de segurança”, a teoria catártica. Este tema revela a crescente possibilidade de que o próprio terror possa provocar uma compulsão para a dança, e que este terror seja, talvez, aliviado através do ato de dançar- *“um ‘alívio’ que pode ser estendido para*

*outras ansiedades dentro da história, como a repressiva dominação da igreja e o estado feudal.*" (Spencer, 1985: 4, tradução nossa)

Existem grandes evidências médicas, segundo ele, comprovando que a dança pode auxiliar no combate à tensão e à ansiedade.

O autor apresenta então várias exemplificações para este tema. Uma delas é que na época de colheita, durante anos na Idade Média, vários sintomas de convulsão, sufocamento, alucinações e mortes invadiram comunidades pobres da Europa. Estes sintomas eram associados com uma invasão de demônios e grande medo da morte, e a dança provocava um alívio, um auxílio para a diminuição deste sentimento.

Várias pesquisas têm mostrado os efeitos do ritmo tanto para criar tensões, quanto para desfazê-las e apontaram estas implicações para danças tribais e outras danças.

Spencer (1985) relata que vários pesquisadores analisaram estes contextos em dança e demonstraram a existência do tema "válvula de segurança" em diversas danças.

Um exemplo deles é a "Azande beer dance", que canaliza forças sexuais, e outro são as danças informais de crianças de Samoan, que promovem a libertação das rigorosas repressões dos adultos.

Em nível popular, pode-se demonstrar este tema em uma pesquisa sobre uma comunidade de jovens de Londres com funções latentes de dança como uma "válvula de segurança", como uma demarcação de território. Este grupo de subcultura jovem revelou na dança tanto uma 'tension and pent-up emotions release' quanto a estimulação para a construção de um estado de clímax emocional, que é o reverso da teoria da catarse.<sup>4</sup>

E, em nível mais profissional da dança cênica, podemos encontrar este tema presente nas inovações de Isadora Duncan que transmitia em sua dança um espírito revolucionário contra as opressões e limites impostos pela sociedade americana à sua arte crítica e libertadora.

---

<sup>4</sup> Para maiores referências sobre este trabalho ver Taylor (1992)

As tensões 'aliviadas' pela dança não são neste tema vistas como terapias individuais, porém existe uma vertente do estudo de dança aliada à psicologia e à medicina, denominada dança-terapia.

As tensões auxiliadas pela dança neste tema têm uma abrangência em termos sociais. São forças grupais, tradições e conflitos que atuam na sociedade, vista como um organismo vivo no qual se integra o homem. A sociedade como o macrocosmos do corpo, assim como "o corpo constitui-se um microcosmos da sociedade." (Douglas, 1988: 97) A força do ato coletivo na atividade que engloba o grupo como um todo.

Nestes momentos dançados coletivamente, não só uma pessoa adquire uma unidade, mas as pessoas do grupo, ao se moverem juntas, ao dançarem, se transformam, fazendo unidas algo prazeroso que as envolve integralmente, corpo e espírito em algo cheio de vida.

São momentos de dança que transformam e libertam o grupo.

A teoria da catarse em dança libera tensões e emoções contidas, não elucidando, porém, a relação entre emoção e dança.

Escritores como Laban e Sachs (apud Spencer) geralmente assumem a existência de uma expressão direta de emoção na dança. Por outro lado, a dança cria uma ilusão de emoções as quais não são realmente sentidas pelos dançarinos, são representadas por eles e reveladas por símbolos, como a criação de um mundo "virtual". A relação entre a emoção e a dança possui este duplo aspecto, ela é sentida, vivenciada pelos dançarinos no ato de dançar e, também, é representada por eles.

Ao encenar a "Morte dos cisnes", a dançarina não precisa estar fraca e doente para dançar bem. Ela representa corporalmente, criando um "estado cênico" para os espectadores que vêem ali o que ela sugere simbolicamente.

O dançarino não precisa sentir a mesma emoção que representa para encená-la, ao mesmo tempo que, ao dançar, é tomado por uma emoção, que, não necessariamente, corresponde ao simbolismo do que representa corporalmente.

Não se emociona para dançar, ao mesmo tempo que a própria dança o emociona, ao incorporá-lo. É o princípio da catarse que propõe o questionamento:

*“- É a emoção verdadeiramente expressada ou liberada, ou muitos rituais meramente criam um mundo virtual de emoções?”* (Spencer, 1985: 8)

Um outro tema proposto por Spencer em relação à função da dança relaciona-se com o primeiro tema, na medida em que a dança é geradora de uma grande exaltação, que desenvolve e estimula um estado emocional, como um processo cumulativo: a teoria da auto-geração. Segundo Spencer, vários autores têm dado ênfase a este elemento transformador alcançado através da dança, sem valorizar o seu contexto social.

O autor Sachs (apud Spencer), por exemplo, refere-se à dança e sua essência como uma vida em “alto nível”, que põe abaixo a distinção entre corpo e alma, trazendo êxtase por transportar o homem da sua condição diária. Sachs acredita que esta mais pura forma de dança, a qual leva a um verdadeiro êxtase em um mundo privado, somente pode ser encontrada em poucas sociedades distantes da civilização moderna.

E o que Spencer propõe, neste tema, é que este estado se desenvolva não somente dentro de cada dançarino, mas também na interação entre todo o grupo, estendendo-se e preenchendo-se pelo espaço.

Spencer parece não concordar com Sachs sobre este êxtase em um mundo privado e finaliza a explicação do tema escrevendo que existe um elemento de incerteza na dança, que é bem expressado pela noção de “capricious possessing spirits”.

Esta incerteza transforma tudo de mais espetacular e memorável quando se solta e, tudo de mais triste e lamentável quando falha...

#### I.4- A dança popular e o ritual contemporâneo

A origem da dança, como já foi mencionado anteriormente, tem uma relação muito grande com a sua forma ritual e, conseqüentemente, com o sagrado.

Segundo Santos (1992), desde o princípio da civilização a dança foi parte de cultos rituais, porém agora a dança perdeu a maior parte de seus aspectos cerimoniais tornando-se essencialmente uma forma artística.

A origem das danças dramáticas do Brasil, os folguedos folclóricos brasileiros, através do pesquisador Mário de Andrade, é toda de fundo religioso, relacionadas com datas e comemorações ligadas à religiosidade, mesclando signos de religião e ritual aos festejos populares.

O ritual é muito presente também nas celebrações indígenas. Nelas, o canto e a dança realizam uma função de passagem do "estado-climax" dos integrantes para um momento de transe, de contato com o divino e o sobrenatural. A dança traz no ritual a possibilidade de vivência de um *corpo dilatado*<sup>5</sup> onde a percepção é expandida.

O homem dançando em ritual relaciona-se consigo mesmo, com o grupo, com o espaço de sua ação e com o divino.

Desde o início da civilização, a dança fazia parte de um momento ritualístico, e a ligação entre a dança e o ato ritual ainda é presente em várias culturas, inclusive naquelas comunidades onde o processo de industrialização-racionalização parece ter acarretado influências tão massificadoras.

Segundo Gonçalves (1994), os estudos de história da cultura revelam que o processo de desenvolvimento social trouxe um progressivo distanciamento da participação do corpo na comunicação, expressividade e espontaneidade, e a valorização progressiva do pensamento racional acarretou maior instrumentalização do corpo, no lugar do corpo vivido.

Mesmo sofrendo ainda as transformações históricas, as danças populares, na sua maioria, conservam aspectos de rito, alguns ligados à religião,

---

<sup>5</sup> Conceito dado por Eugênio Barba, o corpo dilatado é um corpo extra-cotidiano, um "corpo em vida".

outros não; alguns com aspectos sagrados, outros não, e ainda outros construídos na dialética entre o sagrado e o profano.

Segundo Hélio Damante (1980), as danças do folclore paulista são encontros marcados sob qualquer pretexto para se dançar nos bailes ou arrastados (arrasta-pé) sendo, assim, manifestações ritualísticas profanas de dança.

Será que dançar pode ser sagrado, sendo profano?

Sagrado e profano, para Durkheim (1971), constituem dois mundos entre os quais não há nada em comum, completamente heterogêneos, e que se excluem reciprocamente, e onde não se pode pertencer a um sem ter abandonado outro.

De outra forma, Bulhões e Kern (1997) escrevem sobre as artes plásticas e a questão dialética do sagrado-profano, denunciando a existência de um espaço difuso em que o profano e o sagrado se relacionam na arte contemporânea, dando dimensões sagradas ao cotidiano e profanas ao religioso. Esta dialética, diferentemente da hipótese excludente de Durkheim, está presente em manifestações de dança, como por exemplo a dança de São Gonçalo, que abriga também este espaço difuso entre o limite do sagrado e o início do profano.

A Dança de São Gonçalo é uma festa em agradecimento ao santo violeiro (São Gonçalo) por uma graça alcançada. Segundo pesquisa feita pela dançarina Felicitas, a dança de São Gonçalo compõe-se de duas partes; uma religiosa, e a outra profana. Primeiramente os dançarinos se colocam enfileirados diante do altar, ajoelham-se e rezam, depois as violas desencadeiam um ritmo que todos dançam com um entusiasmo quase profano. Assim Felicitas descreve a dança:

*“As mulheres movimentam-se remexendo as ancas, saltando em louvor a São Gonçalo. Os homens acompanham os rebolados sensuais com interesse.”*

E ainda acrescenta:

*“A promiscuidade anula todas as diferenças sociais, e a ostensiva provocação dos sexos levou a igreja católica a proibir esta dança.”* (Felicitas, 19--, pg. 116)

Os limites entre o início do profano e o término do sagrado não são determinados cronologicamente. Eles coabitam o mesmo espaço, dialeticamente, na corporeidade dos dançarinos no momento do ritual.

Nos aspectos antropológicos, muito tem sido tratado atualmente sobre a relação da arte contemporânea e o sagrado, a presença de ritualidades que trazem para o cotidiano o domínio do sagrado, e a permanente reintegração dos mitos nas atividades artísticas.

Featherstone (1995) cita que uma das tendências das sociedades modernas ocidentais é da religião transformar-se numa atividade para os momentos de lazer, adquirida no mercado como qualquer outro estilo de vida da cultura de consumo, e indaga quais seriam os efeitos dessa mudança sobre a religião questionando:

*“Será que outras experiências associadas aos momentos de lazer, como os espetáculos da cultura de consumo, teriam assumido a aura do sagrado?” (pg.158)*

Com base neste contexto, podemos questionar se as “tribos urbanas” dançantes, vivenciando o estar-junto em grupo no baile estariam partilhando de um momento de ritualização. Um rito como na origem das danças populares, com aura do sagrado, mesmo dançado nas ruas, desligado da religião.

No livro “O poder do mito”, no capítulo sobre o mito e o mundo moderno, Moyers pergunta para Campbell como os adolescentes crescidos em Nova York constróem seus rituais, e, de onde eles tiram seus mitos, já que a sociedade não lhes forneceu rituais por meio dos quais se tornariam membros da comunidade. Campbell responde que, neste caso, os jovens os fabricam por sua própria conta, fazendo o melhor que podem, e justifica:

*“Por isso é que temos grafites por toda a cidade. Os adolescentes têm suas próprias gangues, suas próprias iniciações, sua própria moralidade,(..) suas leis não são as mesmas da cidade, eles não foram iniciados na nossa sociedade”. (1990: 09)*

Assim sendo, estariam os breakers com suas formações de equipes ou grupos de dança realizando seus próprios ritos e suas próprias iniciações para o mundo adulto?

Aparentemente nossa visão pode caminhar para o entendimento de que as danças populares, ao menos no ambiente urbano, perderam parte dos seus aspectos cerimoniais, e que estes se diluíram no consumo, na cultura de massa, na racionalização. Porém, um segundo olhar, um pouco mais aprofundado, pode trazer questionamentos sobre o ritual e o sagrado e seu vínculo com a dança popular e as formas de celebração.

No ambiente urbano contemporâneo, podemos perceber danças assumindo formas de ritual contemporâneo, em que, dialeticamente, estão presentes sagrado e profano, são criados símbolos distantes de uma religião formalizada, são reatualizados mitos sociais.

Houve um tempo em que nos templos cristãos, cantava-se e dançava-se por toda parte. Brandão (1985) diz que, houve um tempo, em que, aqui no Brasil, padres e freiras davam as mãos e todos cantavam e dançavam dentro da igreja; depois, considerados inadequados, estes ritos coletivos foram expulsos para as ruas e para a roça.

Os rituais religiosos da nossa sociedade contemporânea, ou pelo menos a maioria deles, excluíram de suas cerimônias a vivência do corpo.

Os dançarinos, na sociedade contemporânea, que querem viver o seu contato com o divino do corpo podem, como diz Campbell, construir por conta própria seus próprios ritos e cerimoniais dançados.

E é assim que os breakers fazem...

Além da busca pela vivência corporal, os dançarinos, que são essencialmente jovens, estão vivendo um momento de transição para o mundo adulto.

Neste período de mudança de 'status' social ocorrem as manifestações rituais que acompanham as transições, as rupturas e mudanças, são os "ritos de passagem" para o mundo adulto.

Segundo Van Gennep (apud Turner, 1974), uma das fases que caracterizam os ritos de passagem é a fase “limiar”, onde as características do sujeito ritual são próprias e não correspondem (estão “a margem”) dos atributos do passado, a infância, e do futuro, o mundo adulto.

Os atributos desta fase de liminaridade são *“ambíguos e indeterminados, e exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais.”* (Turner, 1974: 117)

Nas sociedades que não ritualizam as transições, como a dos jovens dançarinos, esta variedade de símbolos liminares pertencentes aos ritos de passagem pode ser criada por eles, por conta própria.

Os símbolos trazidos por esta identidade grupal correspondem em parte à símbolos liminares criados por eles para que possam vivenciar ativamente este momento de transição de forma ritualizada.

Estes jovens criaram por sua própria conta uma forma de ritualizar criando seus próprios códigos e estruturas simbólicas que analisaremos adiante.

## I.5- A dança, o homem e a representação da masculinidade.

*“ - Chegamos à área mais crítica do comportamento masculino.*

*- Qual?*

*- Dança.*

*Machos de verdade não dançam... em qualquer circunstância. Este será seu teste definitivo. A todo custo... evite ritmo, graça e prazer.*

*O que quer que faça, não dance. (...)*

*Homens não dançam. Eles trabalham, bebem... têm dor nas costas.*

*Não dançam.*

*Agüente firme, quieto. O que quer que faça, não dance !*

*O que você está fazendo? Pare de dançar, sua grande bailarina!*

*Pare de balançar! (...)*

*Seja homem! Chute alguém! Bata em alguém! Morda a orelha de alguém!*

*Pense em John Wayne, Arnold Schwarzenegger.*

*Arnold não dança. Ele mal sabe andar.*

*Pare! Pare! Pare de dançar! Seja homem!!”<sup>6</sup>*

Nos bailes onde foram realizadas as observações e pesquisa de campo pôde-se perceber a predominância masculina no ato de dançar, mais precisamente e marcante nos dois estilos de dança aqui analisadas, o Funk Miami e o Break.

A grande maioria dos dançarinos eram homens e nestes dois estilos de dança os movimentos executados tendiam para as qualidades consideradas pertencentes ao universo masculino.

Na dança cênica contemporânea *todo* movimento de dança é considerado movimento de mulheres e homens (Spurgeon, 1997); já nas danças populares brasileiras, folclóricas ou étnicas, muitos movimentos, e inclusive danças inteiras, são separadas e delegadas de acordo com um gênero. Alguns movimentos e passos são executados e correspondem ao universo feminino, enquanto outros são realizados e correspondem ao universo masculino.

Uma das remanescentes danças indígenas vivenciada ainda hoje em cidades do sul de Minas e norte de São Paulo é o Caiapó. Alguns folcloristas

<sup>6</sup> Cena do filme “Será que ele é?” de Frank Oz, com Kevin Kline.

O filme é uma comédia sobre um professor gay que descobre sua homossexualidade. Neste momento do filme ele compra uma fita K7 e escuta as instruções de “como realçar sua masculinidade”.

relacionam o Caiapó ao costume europeu de organizar festejos trajados de índios, e não com uma dança indígena propriamente dita. O Caiapó, como foi pesquisado por Murilo Carvalho, é apresentado nas ruas ao som de instrumentos de percussão, sem fala ou canto, dançado apenas por homens.

No livro “Danças populares Brasileiras” (1989), o pesquisador Madureira enumera várias danças populares de domínio masculino, entre elas a dança dos índios da aldeia de Xavantes, em Mato Grosso, em que os índios formam um grande círculo e dançam ao som da própria voz, e apenas homens participam.

A Dança de Moçambique, ligada aos Congos, era dançada segundo alguns na África Negra, e hoje, podemos encontrar a tradição da dança na comunidade dos Arturos, em Minas Gerais. Seus dançarinos são temidos e o folguedo é tido como atividade mágica. Com exceção da rainha e porta-bandeiras, as mulheres não dançam Moçambique.

Outra dança masculina é o Cururu, difundido principalmente no norte do Mato Grosso, composta de cantos de desafios que narram fatos bíblicos sobre os santos homenageados. O Cururu é dançado em roda com passos alternados mas sem nunca romper a unidade do círculo.

Existente há mais de 200 anos e de forte influência espanhola, a Dança dos Mascarados, típica de Poconé no Mato Grosso, é tradicionalmente dançada apenas por homens, inclusive quando os papéis são femininos. A dança é dividida em grupos de damas e galãs, e todos usam máscaras o que retira o constrangimento masculino de estar fantasiado de ‘dama’. Acredita-se que a exclusividade masculina seja dada pela exigência de extrema resistência física na dança.

O mesmo acontece com a Chula, dança gaúcha de desafio e o Cavalo Marinho de Pernambuco. A Chula não possui uma coreografia fixa e o desafio consiste em executar passos difíceis alternando os pés, sapateando dos dois lados de uma vara de madeira estendida no chão. É uma dança que exige habilidades

físicas e é dançada apenas por homens no sul do país, assim como o Cavalo Marinho dançado no nordeste e que exige extrema resistência física<sup>7</sup>.

Outra delas, porém não querendo finalizar este repertório de danças folclóricas de universo basicamente masculino, o que requer um estudo mais aprofundado a respeito do assunto, é o Fandango do interior de São Paulo. O fandango, censurado pela igreja como dança profana e herege, é composto por sapateados e palmas ritmadas em movimentos coreográficos espaciais. Dançam fandango homens com chapéu, botas e lenços no pescoço.<sup>8</sup>

Em uma dança popular de salão da atualidade, encontramos também esta relação do homem e a dança. Na dança do reggae do Maranhão pesquisada por Silva<sup>9</sup>, o principal dançarino é o homem, e apesar de ser uma dança de pares, quem se destaca são os homens. O espaço do reggae é de domínio masculino.

A “massa regueira” sabe apontar vários bons dançarinos, mas não o faz em relação às dançarinas. Elas ficam em segundo plano, executando o papel de companheiras, são coadjuvantes anônimas. Os dançarinos são disputados em brigas, vencem os concursos de “melhor dançarino” e recebem prêmios.

Durante muito tempo predominou nos salões de reggae uma prática bastante violenta contra as mulheres, o “raspa”. O raspa era uma rasteira aplicada pelo rapaz caso a garota se recusasse a dançar com ele, derrubando-a no chão.

O que ocorre freqüentemente na dança popular, mas não encontra correspondente na dança cênica artística, é justamente esta forte relação da presença masculina no ato de dançar.

Muitos homens praticam a dança socialmente em festas e bailes, mas um número muito restrito deles se dedicam a prática da dança como performance artística e atividade profissional. A dança cênica e a forma de apresentação em espetáculo, e não propriamente a atividade de dançar como um todo, foram e ainda são prejudicadas com a falta de dançarinos homens.

Burt (1995) argumenta inúmeros fatos que contribuíram para o declínio da presença de homens na dança cênica no séc. XIX. Para ele, existiram algumas

---

<sup>7</sup> Segundo Helder Vasconcelos, pesquisador e dançarino de Cavalo Marinho.

<sup>8</sup> Dados de danças populares retirados do livro “Danças Populares Brasileiras”, de distribuição comemorativa e limitada do projeto Cultural Rhodia. Publicação Rhodia S.A., 1989.

atitudes adotadas socialmente que prejudicaram a apreciação e a valorização do dançarino homem em performance. Uma destas atitudes foi o estranhamento e o procedimento de não naturalidade do próprio homem em olhar e apreciar o corpo masculino e o corpo masculino em movimento.

Como na dança a apreciação está nos corpos em movimento, ela torna-se uma área na qual alguns dos papéis sociais de construção da identidade masculina podem, sob certos aspectos, serem revelados.

Nancy Chorodow (apud Burt 1995), pesquisadora das relações de gênero, argumenta que a masculinidade e a feminilidade são mais construções históricas e culturais, do que propriamente de natureza inatas e, mais referente às relações humanas do que as essências biológicas.

De acordo com Chorodow, o desenvolvimento da consciência corporal e sua ligação com a formação da identidade masculina representa uma área problemática para o homem. Para ela, na memória corporal do homem, a comunicação não-verbal e o contato físico, tão importantes na infância, estão conectados à figura maternal e, em nossa sociedade o papel da maternidade está mais ligada as mulheres do que aos homens.

Então a separação e a diferenciação psicológica da mãe para o menino e sua construção masculina propõem um desligamento e uma negação desta comunicação sensível do contato físico e o não-verbal, ligados à mãe e a feminilidade.

Chorodow sugere também que as emoções podem também ser construídas socialmente em relação ao gênero. Algumas emoções são associadas com a masculinidade, enquanto outras parecem ser mais femininas. Do homem é esperado comportamentos mais racionais e controlados do que a mulher.

As pressões sociais incluem uma privação nas oportunidades do homem de ter maiores contatos com seu próprio corpo, de apreciação de outros corpos masculinos e, em consequência disto pressões para que não dance, se for o caso de dançar que sejam danças apropriadas para os homens, que demonstrem características vinculadas ao homem de força, resistência física e virilidade, é

---

<sup>9</sup> Da Terra das Primaveras à ilha do amor, Tese de mestrado do IFCH- UNICAMP.

preferível que não revele expressividade, emoções descontroladas e intuições sensíveis.

Sem fazermos aqui separações restritas e opostas entre racionalidade e emoção, devemos apresentar que a representação da masculinidade vinculada a razão como não-emocional e não-sensível faz parte de uma extensão na qual a repressão da expressão emocional em detrimento da racionalidade é o normal esperado do comportamento masculino em público.

David Spurgeon, em sua apresentação e texto sobre o movimento do homem (The Men's Movement) durante a sétima Conferência Internacional da DACI<sup>10</sup>, relaciona a dança e a participação masculina dentro da sua sociedade (inglesa-australiana).

Spurgeon descreve as sociedades WASP (Branca, Anglo-Saxônica e Protestante) como estruturalmente culturas não-dançantes para o homem. Como a dança reflete sua cultura e proporciona informações sobre sua sociedade, ele acredita que o "problema" do homem e da dança nesta sociedade WASP faz parte de um "problema" maior, que é o de "ser homem" em uma sociedade sexista.

Spurgeon cita Jonas relatando que em Rarotonga, uma ilha do oceano Pacífico, a introdução à dança tem uma grande importância no currículo escolar. Nela, as crianças aprendem *"os movimentos próprios para cada gênero,- mulheres balançam o quadril mas não dobram os joelhos, homens dobram os joelhos mas não balançam os quadris."* (Spurgeon, 1997: 8). Nesta situação, um pai de aluno explica a importância do seu filho aprender movimentos de homem e não de mulheres, e é porque o garoto *"deveria ser visto na cabeça das pessoas como um homem."* (pg.08)

O que ele quis dizer é que o movimento (uma parte do corpo ou uma dinâmica ou qualidade de movimento), em determinadas culturas está associado à presença ou não da masculinidade, como se o ser homem estivesse relacionado com alguma conduta ou forma corporal preestabelecida.

Nas danças populares as representações de gênero crescem sob as idéias sociais e culturalmente construídas sobre o corpo em cada cultura. (Burt,

<sup>10</sup> The 7<sup>th</sup> Internacional DACI Conference, 28.07 a 03.08.1997 em Kuopio, Finlândia.

1995) O corpo é o primeiro meio de comunicação na dança e é através do corpo e no corpo que estão localizados os gêneros. Como o corpo é construído culturalmente, a nossa experiência e percepção de gênero são produzidas no desenvolvimento de nossas vidas culturais e nos nossos hábitos sociais. Nós somente podemos compreender as diferenças de gênero, as separações e distinções de papéis dentro de situações e processos sociais, culturais e psicológicos especificamente situados.

A questão da separação clara de papéis (masculino e feminino) e a relação com as qualidades de movimento envolvidas na dança estão presentes em várias culturas e sociedades. Na ilha Rarotonga, homens podem dançar sapateando os pés no chão com bastante intensidade demonstrando força e virilidade, atributos relacionados com a masculinidade em nossa sociedade.

Outros movimentos como o ondular ou espiral de coluna e quadril podem ser rejeitados pelos homens pela conotação simbólica de sensualidade e fragilidade, atributos considerados femininos.

Estas sociedades, e, neste caso, posso incluir a nossa, são construídas tanto da dominação quanto da reprodução destes valores controladores da relação do movimento com as representações contidas nele, designando papéis e condutas a serem seguidas e "incorporadas".

Sendo assim, na sociedade brasileira, capitalista, urbana e contemporânea, o que é ser homem e que tipos de movimento e danças estão relacionados com a masculinidade? Que risco um homem corre em nossa sociedade de fazer "movimentos de mulher" em dança? O que o homem afirma de masculinidade ao dançar?

Como foi mencionado anteriormente, na dança cênica artística contemporânea *todo* movimento de dança é considerado movimento de mulheres e de homens, porém, a dança cênica conta com um maior número de praticantes mulheres em relação aos homens.

A concepção errônea de que dança é ballet, e ballet é feminino continua forte não somente nas sociedades WASP, como apresenta Spurgeon, bem como em Campinas também.

Esta concepção “dança-ballet-feminino” acarreta um outro equívoco que relaciona sempre o dançarino homem à homossexualidade.

Considerado um mundo de preferências homossexuais<sup>11</sup>, os pais nunca matriculam seus filhos em escolas de dança. O contato do homem com a dança passa sempre a ser tardio, quando o interesse vem despertado por eles próprios ou já perto da independência dos pais, depois de anos de judô na escola.

E, de fato, a pouca presença de homens na dança cênica é tão grande em Campinas que, academias da cidade, promovem cursos inteiramente gratuitos (alguns inclusive oferecem bolsas de estudo) somente para o sexo masculino.<sup>12</sup>

A presença masculina é consideravelmente maior nas danças populares brasileiras e, em relação às danças populares dançadas por homens, algumas apresentam qualidades de movimento em comum como: desafio-competição, resistência física e força.

Será que são estes movimentos, “os masculinos da dança” dentro de nossa sociedade? E o que isto significa? Qual a relação entre dança, a masculinidade e a sociedade atual?

Os homens crescem em sociedade, formada por eles e que também os influencia, que estimula comportamentos e atitudes de poder e força. O mais aceitável em nossa cultura é o homem no poder (vide as estatísticas de presença feminina no poder legislativo e executivo), o homem ganhando mais dinheiro (existem pesquisas sobre a defasagem de salário entre cargos similares mas ocupados por sexos diferentes), o homem que não chora e não demonstra sua sensibilidade. Este papel da masculinidade é incorporado na dança e revelado por ela.

Uma questão importante de se ressaltar é que o enfoque não está sobre a diferença ‘sexual’ entre homens e mulheres; é a questão de gênero a mais importante neste contexto. Biologicamente as diferenças genéticas e fisiológicas entre homens e mulheres, bem como de negros e brancos são pequenas.

---

<sup>11</sup> Uma das questões que não podemos esquecer ou relevar é de que o ballet é associado a postura efeminada do homem porque também existem muitos dançarinos homossexuais. No livro ‘Dance, Sex and Gender’, Judith Hanna argumenta que os homossexuais são desproporcionalmente atraídos pela dança porque o mundo da dança pode ser um caminho de amenizar ou ser um meio de escape dos problemas sofridos pela sociedade ocidental ser e ter sido durante centenas de anos discriminatória e separatista contra os homossexuais.

As diferenças basicamente constituem-se, na concepção adotada nesta pesquisa, nos aspectos socioculturais, ou melhor, o *ser homem* ou *ser mulher* é ter um respectivo lugar na sociedade e assumir um determinado papel cultural.

Spurgeon, sendo homem e pertencente à sociedade WASP, acredita que nascer “masculino”, apesar da possibilidade de usufruir do poder inerente que se é constituído pelo fato, é estatisticamente desvantajoso em seu país. A Austrália, a seu ver, é um país de cultura essencialmente não-dançante e mostra em números a desvantagem: a maioria dos suicídios jovens são de homens, as prisões estão repletas de homens e, mais homens do que mulheres abusam do álcool e morrem ou machucam-se em acidentes de carro. A expectativa de vida do homem é menor que a da mulher na Austrália, bem como no Brasil.

*“Os exemplos masculinos, como Rambo, são fortes, agressivos, não choram e, é claro, não dançam!”* (Spurgeon, 1997: 14)

Em seu ponto de vista, Spurgeon acredita que a sociedade WASP cometeu um erro sobre o que é ser homem. Spurgeon sempre se interessou sobre a relação de homens e a dança e, em visita ao Brasil<sup>13</sup>, ficou impressionado com a quantidade de homens dançando em manifestações da cultura popular (ele esteve aqui no período do Carnaval!).

Alguns fatores que podem propiciar ambientes e convites de nossa sociedade à dança são as regras sociais e os preconceitos menos rígidos que os ingleses e a vasta cultura popular com que temos contato, fruto híbrido de nossa colonização mista e da influência de outras culturas.

Na dança popular no Brasil podemos encontrar muitos homens dançando e este fator não gera nenhuma dúvida ou questionamento por parte da sociedade em relação à sua opção sexual, ser homo ou heterossexual.

Na dança popular, na qual pessoas de classe econômica mais baixa realizam sua atividade corporal e artística, existe uma maior aceitação e menos preconceito com o fato do homem dançar e até balançar os quadris...

---

<sup>12</sup> Projeto A-AMBA, Academia Viva Vida, Academia de danças Lina Penteado.

<sup>13</sup> Spurgeon esteve no Brasil durante 2 meses em 1996 pesquisando cultura popular brasileira e ministrando workshops de dança-educação.

Talvez a intelectualidade e as classes sociais mais ricas não tenham percebido o equívoco de relacionar a dança com a homossexualidade masculina. As constantes piadas e comédias em torno do “bailarino gay” provam que este fator ainda permanece frágil e vários homens continuam perdendo a oportunidade de vivenciarem esta tão prazerosa e gratificante atividade artística.

Os homens continuam tendo que se mostrar fortes e durões, como o Arnold *Schwarzenegger* que não sabe nem andar...

A apreciação e a valorização de homens dançando e re-construindo significados sobre as relações entre o movimento, o homem e a dança exigem consequentemente análises sobre as mudanças da imagem social e cultural do “ser homem” em nossa sociedade atual. Do homem é exigido que seja forte, dominante e viril, sem necessidades de qualidades (presentes na dança) identificadas culturalmente de representações femininas como sensibilidade, emoção, introspeção e autoconsciência. O homem não sofre pressões sociais se parecer inexpressivo e controlado, por conseguinte se for sensível e emotivo, sofre a discriminação de estar sendo “efeminado”.

A dança não é uma atividade inata ou exclusivamente feminina, historicamente nunca o foi. Repensar o papel do homem e a masculinidade na dança é também repensar o papel do homem e a masculinidade em todas as ações e expectativas sociais.

## II - Cultura popular urbana

*“ A alteração na sensibilidade intelectual, a partir da década de 50 até o presente, pode ser grosseiramente sintetizada como a passagem de uma visão negativa para uma visão positiva da cultura popular. Anteriormente, o intelectual percebia nas práticas religiosas e recreacionais dos pobres a antítese do que buscava para o futuro do país. Os teólogos viam doutrinação, desvio e paganismo. Os políticos liberais viam o ilógico e o irracional. Os marxistas viam alienação e falsa consciência. Os cientistas sociais viam particularismo e atributos normativos. Todos os quatro viam superstições.” (Osiel, 1984 : 249)*

### II.1 - Cultura popular na pós-modernidade

O termo “cultura” em si abrange uma série de significados; pode designar normas, idéias, crenças, valores, símbolos, linguagens e códigos. Pode englobar a capacidade e processo de desenvolvimento intelectual de uma pessoa, os redutos e práticas artísticas e intelectuais especializadas, ou alta-cultura como define Featherstone (1995), e também as práticas artísticas vindas do povo. Pode ainda abranger, no sentido antropológico, o modo de vida de um grupo, povo ou sociedade e o conjunto compartilhado entre as pessoas de significados, crenças e valores.

Já a expressão “cultura popular” significa, mesmo que de maneira abrangente, as formas culturais vindas e vividas pelo povo. Com a mesma raiz de definição de cultura popular, porém com uma diferenciação significativa, está o termo folclore. O termo folclore é também relacionado com a cultura do povo, mas esta designação está vinculada muitas vezes às tradições culturais antigas de um povo, tradições sobreviventes do passado, algumas ainda atuantes no presente e outras, perdidas com o tempo e suas transformações.

O termo folclore é usualmente ligado ao tempo e sua permanência. Do evento exige-se a passagem por um crivo temporal, de resistência, autenticidade e

perpetuidade. Manifestações artístico-culturais perpetuadas através dos anos e das gerações, artigos da memória de um povo são considerados o seu folclore.

O folclore é acompanhado de um sentimento de identidade cultural nacional, um acervo de afirmação e conservação dos traços puros nacionais. É ainda ligado à criação, ao patrimônio e herança cultural de uma sociedade específica. Folclore e nacionalidade dentro desta perspectiva seriam então unidades em consonância.

A diferenciação entre os termos folclore e cultura popular está no poder conferido à cultura popular de ter uma conceitualização mais dinâmica em relação às transformações, o que a torna pertinente nesta nossa investigação de signos culturais.

Eventos passageiros e descompromissados com sua perpetuidade e autenticidade se vinculam mais facilmente à denominação de cultura popular.

A Cultura popular já foi definida como aquela *“criada pelo povo e apoiada numa concepção de mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura “erudita”, porém, mantendo sua identidade”*<sup>14</sup>.

O grifo em tradição foi aqui ressaltado pela vinculação que a cultura popular ainda pode ter com a questão do tradicionalismo popular, ligação dada principalmente pelos folcloristas que tendem a compor a idéia de identidade cultural compromissada com o que é considerado raiz da cultura brasileira.

Esta preocupação de manutenção das raízes culturais puras impede uma visão, a meu ver, mais abrangente e contemporânea de nossa cultura popular atual nas grandes cidades.

A aparição ou desaparecimento de hábitos e comportamentos de uma certa população colaboram com a dinâmica natural da estruturação cultural de uma sociedade com um todo. Diríamos que este processo é natural para a constante reelaboração das características culturais de um povo.

A imobilidade, neste sentido, toma partido de uma possível estagnação, considerando as manifestações do povo como rígidas e apoiadas numa

---

<sup>14</sup> Cultura popular. In: - et al. Feira Nacional da Cultura popular. São Paulo, SESC, 1976. p.3.

constituição de mundo impassível às transformações. A busca do “autêntico” fixo na cultura brasileira não comporta os questionamentos de que trataremos mais adiante.

A idéia de cultura popular adotada neste trabalho refere-se a um processo dinâmico que incorpora as transformações sofridas e as que estão sujeitas às formas culturais; liga-se à cultura pois trata do modo de vida de um grupo específico da sociedade, bem como de suas práticas artísticas e de lazer, e tenta aprofundar-se na rede de significados partilhada por estes jovens campineiros que vivem na periferia da cidade e freqüentam bailes.

O pós-moderno aqui não é examinado apenas como um movimento cultural produzido por artistas e intelectuais. A tentativa é de investigar como o pós-modernismo está associado as mudanças nas experiências e práticas cotidianas de toda uma época. Falar em pós-modernidade sugere uma contextualização cronológica, como a mudança de uma época, no caso a modernidade, ou a própria interrupção desta para uma outra.

De modo geral, a época designada pelo termo modernidade surgiu com o Renascimento e foi assim definida em relação à Antigüidade.

Porém, esta caracterização através de uma periodização histórica nem sempre é aceita pelos estudiosos do tema.

Liotard (1986), por exemplo, acredita que o pós-moderno deveria ser considerado como uma parte do moderno, ou simplesmente “um estado de mente”. Baseia-se na premissa de que a sociedade pós-moderna é o movimento para uma ordem pós-industrial. E argumenta que não se deveria lamentar a perda de sentido na pós-modernidade, pois ela assinala uma substituição do conhecimento narrativo pela pluralidade dos jogos de linguagem.

O pós-modernismo com seu caráter lúdico, mais “democrático” e pluralista, cria um espírito saudosista aqueles que lamentam o declínio da autoridade da classe intelectual sobre a população. Cada vez mais, seja na arte ou nas experiências cotidianas, deflagra-se uma falta de distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura popular e também a mudança de formas culturais

discursivas para figuradas, com o privilégio das imagens sobre as palavras.(Featherstone, 1995)

Pode-se ter como projeção de ídolo um personagem-cantor muito mais pela sua imagem (corpo, roupas e movimentos) do que pelas palavras ditas ou cantadas. É a vez da imagem, época de visibilidade.

Para Featherstone (1995), o pós-modernismo envolve um ataque a arte institucionalizada e autônoma, e esse movimento, para além da obra de arte criativa, provoca o embaraçamento da distinção entre a vida cotidiana e a produção artística e cultural, ficando arte e cultura espalhadas por todos os lugares; na rua, no corpo, no "happening". Para ele não há mais distinção válida entre a arte dita elevada ou séria e a arte popular de massa.

Fica claro o vínculo entre pós-modernismo e cultura popular, pois é inegável que o pós-modernismo celebra a natureza multifacetada, desordenada e não-hierárquica das culturas populares. A relevância em apresentar algumas proposições sobre o pós-moderno está em sua relação com nossa compreensão das mudanças que vêm ocorrendo na cultura contemporânea.

Essas mudanças podem ser compreendidas em diversos termos e um deles são as práticas e experiências de diferentes grupos que podem estar usando regimes de significação de diferentes maneiras e estarem desenvolvendo novos meios de orientação e estruturas de identidade no mundo e época atuais. (Featherstone, 1995)

Featherstone acredita que um dos sintomas do movimento para a pós-modernidade seja o abandono de cruzadas culturais e projetos nacionalistas conduzidos pelo Estado, que eram centrais para a modernidade, e acrescenta: *"...ingressamos numa era na qual é mais fácil atravessar e redesenhar as fronteiras nacionais e culturais"*(1995 : 202)

Um desses novos meios de orientação se confere ao nosso antigo conceito de delimitações e fronteiras. Seja ele entre cultura alta e popular, seja em relação ao nacional ou ao importado.

## II. 2- A relação da cultura popular e as classes dominantes. Da estética popular e a alta-cultura.

A própria terminologia 'popular' gera um entendimento dicotomizado entre classes socioculturais, entre elites e camadas populares, e esta diferença está ligada a uma desigualdade econômica e política de nossa sociedade. O povo é aquele que, pelo senso comum, representa a classe economicamente baixa.

Pelo que nos apresenta o autor Magnani (1984), para alguns estudiosos que buscam entender a existência destas formas de entretenimento popular como uma via de acesso ao conhecimento de sua ideologia, seus valores e sua prática social, a cultura popular é conservadora, fazendo apenas reproduzir valores e padrões sociais vigentes e refletindo suas condições de dominação, sob influência principalmente da mídia. Já outros estudiosos, em contrapartida, buscam descobrir nestas mesmas manifestações, indícios de resistência ao poder vigente, ou seja, a utilização dos mecanismos próprios de lazer, como forma de contestar as estruturas opressoras.

Podemos nos perguntar se existe e em quais proporções a cultura do povo ou se as culturas populares reproduzem as idéias das elites, uma vez que "*as idéias dominantes de uma época são as idéias da classe dominante dessa época*". (Chauí, 1989: 40)

Se olharmos pela ótica da cultura como um instrumento para a dominação por parte daqueles que detêm o poder e são tomados como paradigma do desejado por todos, estaremos, por isto só, já classificando a produção popular como inferior, veículo de alienação e dominação, e sua arte um produto sem legitimidade estética. Consequentemente, o que o povo construísse seria o próprio veículo que estimularia a diferenciação das classes e o manteria sempre em uma condição inferior.

A diferenciação e separação entre o que pertence ao povo e o que pertence à elite nem sempre é totalmente clara. A posição autoritária de manifestação de poder que é vinculada às elites, pode não ocorrer sobre as manifestações culturais como acontece nas relações de dominação econômica e política da nossa sociedade. Muitas manifestações, oriundas das camadas

economicamente superiores, não são vividas, nem aspiradas pelas camadas populares, e o inverso, a rejeição sobre o que é produzido pelo povo, nem sempre acontece.

Existe por vezes uma troca, intercambiação de “gosto”, um diálogo, o que não significa necessariamente a partilha dos mesmos signos e significados na relação povo-elite. Exemplo disso são as badaladas casas noturnas que assumem a programação antes localizada e referente a padrões culturais e estéticos da periferia.

*“A banda Pavilhão 9, com seu Rap inspirado nos bairros pobres e violentos da zona sul, faz e acontece na cidade.*

*O som da banda chega a lugares bem distintos do universo barra-pesada que inspira suas letras. (...)*

*Pavilhão 9 já participou do Programa Livre, de Serginho Groisman, do H, de Luciano Huck, e do Jô Soares Onze e meia.*

*Hoje o Rap caiu no gosto das menininhas dos Jardins. Hoje o rap, nascido e inspirado na periferia, toca em danceterias do Jardins (bairro nobre de São Paulo), em festas e até num restaurante japonês do Itaim.” (revista Veja São Paulo, 15 de setembro de 1997)*

Cabe aqui pensarmos a respeito do que é produzido e a quais sistemas estão servindo estes referenciais culturais: alienação ou meio de crítica e contestação.

O baile e suas danças estariam retratando e reproduzindo os valores da sociedade à qual pertencem e/ou questionando estes mecanismos de dominação sofridos pelas periferias valendo-se da arte como expressividade crítica?

O futebol, “esporte popular” que fascina e atrai multidões de adeptos e espectadores dos mais variados níveis sociais, muitas vezes é criticado por intelectuais como “veículo de alienação”. Por que tudo que envolve povo, lazer e consumo está previamente rotulado como alienante? Será o povo incapaz de perceber e ter consciência do valor cultural e ideológico de suas ações?

## Da estética popular e a alta-cultura.

Em defesa da legitimidade da estética popular, Shusterman (1998), apoia-se na noção de estética pragmatista, o que pode parecer incabível pois, a princípio, estética e pragmatismo indicam conceitos opostos.

Esta visão de estética pragmatista é acompanhada das reflexões de John Dewey, teórico pragmático, do qual Shusterman traz suas referências. Para ele, a estética torna-se mais ampla quando abrange o prático, refletindo e informando sobre a práxis da vida, o que faz com que uma análise estética pragmatista também diga respeito ao social e ao político da arte.

A estética pragmatista de Dewey repensa a arte, redefinindo-a como experiência<sup>15</sup> e propõe a existência de algo autônomo no que se refere ao valor da arte, em oposição à idéia de que o valor da manifestação artística deva ser julgado por algo que lhe seja exterior ou sua valorização como instrumento a serviço de outro fim como a moralidade ou o equilíbrio psicológico.

Esta autonomia do valor da arte seria a própria experiência estética da arte.

Esta experiência estética, segundo Shusterman (1998), não se limita ao campo das artes, ela também é encontrada em rituais, no esporte, na decoração da casa e em inúmeras cenas que povoam a nossa vida cotidiana.

A pluralidade da experiência estética permite que ela seja vivenciada por várias pessoas, pelo povo e não somente por uma minoria privilegiada com poderes econômicos para usufruir da alta-cultura.

A experiência estética é vivida pelos breakers e funkeiros tanto quanto pelos bailarinos do Ballet Bolshoi.

Para Shusterman (1998), repensar as formas artísticas como experiência estética foi o que o motivou a defender a legitimidade artística da cultura popular, liberando a arte de sua restrição à prática institucional da alta-cultura.

---

<sup>15</sup> “Art as experience” de John Dewey.

Sem contar que a própria história pode demonstrar como manifestações populares de uma época tornaram-se “clássicos” tradicionais de outra, uma vez que elas dialogam e se influenciam mutuamente.

A concepção restrita da arte que exclui a arte popular ajuda a sustentar formas de opressão sociocultural, e *“uma abertura do conceito de arte, a fim de incluir as artes populares, a estende para além dos limites da elite sociocultural.”* (Shusterman, 1998: 60)

Para possibilitar a defesa da estética popular legítima, Shusterman reage as várias acusações que recaem contra a arte popular, focalizando a música funk e o Rap, e demonstrando que o popular “não somente pode satisfazer os critérios mais importantes de nossa tradição estética, como também tem o poder de enriquecer e remodelar nosso conceito tradicional de estética, liberando-o de sua associação alienada a temas como privilégio de classe, inércia político-social e negação ascética da vida.” (1998: 104)

Uma das críticas constantes que recai sobre a estética popular é a aparente produção homogênea e relativamente padronizada como um sacrifício da criação pessoal e individual para o gosto da maioria. Esta crítica recai sobre a possibilidade da criatividade, originalidade e autonomia da arte popular.

No entanto, a arte popular não apresenta sempre esta massa homogênea de passividade sem crítica. Aliás, ao contrário, a estética hip-hop e o funk justamente contestam estes argumentos pois são fundamentados em uma renovação constante de elementos e baseados em uma ideologia de rebeldia e contestação, assunto que será tratado mais especificamente no capítulo seguinte.

Uma outra crítica à cultura popular, segundo Shusterman, acusa-a de afastar talentos criativos em potencial da cultura institucionalizada, como se a criação popular fosse um desperdício de potenciais pessoais. Não tendo acesso à educação mais refinada, estes talentos seriam obrigados a construir uma arte condizente com seu nível de instrução, ou seja, mais simples e raso.

Várias vezes os breakers foram aconselhados a “aproveitar” seu talento para a ginástica olímpica, com a finalidade de se tornarem atletas de uma “cultura respeitável”, como se fosse um desperdício de potencial serem breakers e não

ginastas. Da mesma forma os funkeiros “poderiam” ser dançarinos profissionais de alguma dança mais reconhecida pela “alta-cultura”.

Esta desvalorização da cultura popular é a negação de que ela tenha seu lugar respeitado na sociedade com seus próprios valores estéticos.

Gans (apud Shusterman) contesta uma outra crítica à cultura popular: o popular reduz o nível de intelectualidade, produzido pela falta de reflexão sobreposta pela satisfação fictícia do prazer desta vivência.

Esta satisfação ilusória é defendida por vários autores como Adorno (1993)<sup>16</sup>, que condenam as artes populares e ressaltam a diferença delas com a experiência autêntica da (verdadeira) arte.

A contestação de Gans insiste em que a liberdade e o prazer das pessoas são mais importantes que as “qualidades culturais”. Para ele, o critério significativo para julgar uma sociedade está mais no bem estar da população do que propriamente no seu “nível global de gosto”.

Shusterman ainda acrescenta que, ao invés do que propõem os críticos da cultura popular, a qualidade cultural da sociedade é reforçada e enriquecida pela introdução de uma nova variedade estética.

A satisfação e o prazer produzidos pela arte popular podem induzir à reflexão tanto quanto a cultura erudita.

Por que a experiência de criar e dançar funk Miami deveria ser menor do que a da dança clássica?

Ainda uma outra acusação que sofre a cultura popular refere-se a sua efemeridade, à brevidade de sua capacidade de agradar ao povo. Esta acusação é mais dirigida às manifestações que “ficam na moda” e depois caem no desgosto e esquecimento por parte da população.

O break foi estilo de dança da moda, seu auge foi nos áureos tempos de James Brown e do sucesso do superstar Michael Jackson. Neste período todos queriam dançar como eles, e o estilo de “robô” utilizado por Jackson pode ser visto nas ruas e academias de dança. A moda break passou, muitos esqueceram a

---

<sup>16</sup> T.W. Adorno. *Minima Moralia*. Trad. Luís Eduardo Bicca, São Paulo, Ática, 2ª edição, 1993.

dança e ainda muitos outros continuam a dançar e a criar novos movimentos neste estilo.

Também o funk Miami era visto em muitos bailes, os grupos eram organizados e a cada final de semana uma nova coreografia era apresentada no salão. Hoje muitos grupos se modificaram, vários deles transformaram-se em grupos de “street dance”, estilo que alia o funk a outras formas de dança inclusive à ginástica aeróbica.

Porém esta transformação e transitoriedade, quando existirem, não devem ser considerados aspectos negativos.

A temporalidade está presente inclusive na própria característica do Hip-Hop. Algumas músicas de Rap trazem data de validade, como produtos comercializáveis. Letras de Raps de grupos como Public Enemy, Ice-T vêm marcadas com “*válido até 1988*”, por exemplo. (Shusterman, 1998)

Na rapidez das transformações contemporâneas e no contato incessante entre culturas, não cabe o saudosismo inquestionável, e a exigência de uma satisfação durável deve ser questionada pois “em nosso mundo de desejo e mudança contínuos, não existem satisfações permanentes, e o único fim para a transitoriedade do prazer e para o desejo insaciável é a morte.” (Shusterman, 1998: 113)

Além do quê, é ainda cedo para concluir que manifestações de dança popular vão desaparecer ou sobreviver ao tempo. E, mesmo que sejam transitórias, isso não significa que não tenham valor. Permanência e valor não são unidades dependentes.

Também devemos questionar as razões socioculturais e institucionais que garantem a estabilidade temporal de estilos da “alta-cultura”. Precisamos lembrar que as danças formais institucionalizadas como arte culta, se não fossem divulgadas em escolas, registradas e codificadas, fazendo parte de uma educação mais formalizada, talvez não conseguissem sobreviver mais facilmente do que as danças populares.

Não pretendemos realizar aqui um julgamento de valores referentes a diferentes formas culturais, mais sim repensarmos o monopólio tradicional da institucionalização da arte.

Finalizando, Shusterman acredita que as condenações sofridas pela cultura popular são um preconceito da sociedade em não perceber as qualidades estéticas do popular. Shusterman (1998) admite que existem, na produção popular, criações pouco interessantes do ponto de vista estético, porém, o que contesta é a uniformidade deste pensamento e situa sua defesa em uma posição intermediária entre a reprovação característica das elites reacionárias e a celebração otimista de grupos em defesa da cultura popular.

Esta posição intermediária é denominada por ele de “meliorismo”, ou seja, aquela posição que reconhece os defeitos e, também os méritos e o potencial da cultura popular. Posição esta também adotada nesta pesquisa.

*“A intenção do meliorismo é de conduzir a pesquisa para além das condenações ou glorificações gerais, de forma que a atenção possa ser focalizada em problemas mais concretos e em melhorias mais específicas.” (1998: 110)*

### II.3- A cidade e os espaços de festejar

Em relação ao espaço de seu acontecimento, foi salientado pelos autores Silvio Romero e Celso de Magalhães<sup>17</sup> que a cultura popular é mais presente no meio rural e em cidades do interior.

Esta questão está associada à concepção de que a cultura popular é simples, rústica e ingênua, como algo que faz oposição àquilo que está relacionado com o progresso e faz parte da civilização.

A denominação cultura popular gera, para a sociedade em geral, um entendimento equivocado, relacionando este conceito a uma “simplicidade” de formas, falta de elaboração artística e uma ingenuidade implícita nas

<sup>17</sup> - Magalhães, Celso de. *A poesia popular brasileira*. 1973.

- Romero Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 1977.

manifestações. E, além disto, propõe a idéia de que a cultura popular não pode estar ligada ao progresso tecnológico, à versatilidade de idéias e à civilização metropolitana.

Featherstone (1995) observa que *“as cidades sempre tiveram culturas, no sentido de que produziram produtos culturais, artefatos, construções e modos de vida distintivos”* e afirma que *“a própria organização do espaço é em si mesma uma manifestação de códigos culturais específicos.”* (p.135)

A cultura popular, independentemente de sua localização, é vivida e criada nos encontros do povo, nas suas horas de entretenimento e comemorações; nas 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 próprio da natureza humana a interrupção das atividades cotidianas de trabalho e o estabelecimento dos espaços e momentos de festejar, sejam estes espaços no campo ou nas cidades.

É nestes momentos, hiatos entre o trabalho e as atividades diárias, que acontece à criação de uma rede de costumes e práticas que culminam na formação de hábitos culturais, da cultura popular. Nestes “hiatos” nas festas ou bailes é permitida aos participantes uma postura de transformação da rotina, uma transferência dos valores e da ordem, a evasão de sua condição diária, uma passagem para o “outro” protagonizar a cena. É o momento em que pessoas transitam de uma posição à outra, de pessoa para personagem, de estudante a guerreiro da tribo, a chefe da equipe, a uma estrela.

Como Brandão (1989) nos coloca, *“a festa é justamente uma bricolagem de ritos”* (pg. 13). Uma bricolagem como a própria condição contemporânea, a festa, o baile como transformação e rito. Um rito de apresentação de corpos-sujeitos representativos e simbólicos.

*“A própria festa simbolicamente reescreve e redefine: sujeitos, cerimônias e símbolos. (...)*

*Religiosa ou profana, a festa não conspira apenas contra o trabalho produtivo e sua ordem social, conspira contra a casa e seu domínio”. (Brandão, 1989:13 - 14)*

A casa é o local da família, da rotina, da continuidade das relações estabelecidas pela hierarquia social, enquanto a rua é o espaço aberto, desapropriado e alheio, sugerindo assim uma oposição ao acolhimento da casa.

A rua possui leis, liberdade e comportamentos que diferem estrutural e socialmente da casa.

Segundo DaMatta (1987), o espaço é demarcado quando alguém estabelece fronteiras, separando um pedaço de chão do outro. Mas nada pode ser tão simples assim, porque é preciso explicar como as separações são feitas e como são legitimadas e aceitas pela comunidade como um todo.

Como dizia Durkheim, há um século, o espaço é uma invenção social. Complementando seu pensamento, o espaço urbano é também uma invenção social. O espaço urbano é um espaço que constrói e, ao mesmo tempo, é construído pela sociedade dos homens. O espaço onde se aprende, se festeja e se dança, está amplamente relacionado com os padrões sociais nele inseridos numa relação dinâmica de construir conceitos e ser construído a partir deles.

DaMatta estabelece a diferenciação de códigos aceitos e incorporados em diferentes espaços como o ambiente familiar, a *casa*, de códigos de um ambiente pouco formal, a *rua* e os de um *outro mundo*. E sustenta que a mudança de espaço demarca fortes mudanças de atitudes, de gestos, de roupas e papéis sociais das pessoas de nossa sociedade.

O que se faz em casa muitas vezes não pode ser feito ou é anormal, estranho que seja feito na rua e vice-versa. O comportamento esperado e legitimado não é único nem o mesmo nestes lugares.

Assim, conforme o autor, qualquer evento pode ser interpretado por meio dos *códigos da casa*, o familiar, que é avesso à mudança, à história, ao individualismo e progresso, ou pelo *código da rua*, que não oferece resistência ao dinamismo, às mudanças e ao progresso individualista, ou ainda, pelo *código de um outro mundo*, que tenta sintetizar os outros dois focalizando a idéia de renúncia ritualizada do mundo.

A transposição de papéis e atitudes nestes casos fica clara quando pegamos, por exemplo, um homem que no ambiente da rua é o próprio malandro

que gosta de levar vantagem e aproveitar das situações, adotando códigos específicos para este ambiente e, ao chegar em casa, se transforma, mudando seu papel social, sendo um filho que legitima e respeita a estrutura familiar da casa, suas hierarquias e condutas morais.

Na casa não é necessário adotar a conduta de malandro; ela não oferece perigo.

A oposição casa/rua não é absoluta ou mesmo estática, pois, como complementa o autor, elas se reproduzem mutuamente, já que existem espaços na rua que podem ser demarcados e fechados por um grupo, tornando-se “sua casa”.

A praça é o local do convívio social da rua e está para a casa assim como a sala de visitas e varanda estão para a rua.

O baile, na maioria de seus momentos, encontra-se na sintetização destes dois universos, nem é a casa, nem a rua, é um pouco dos dois; na verdade é um outro espaço. O baile ritualiza o espaço, servindo o *código de um outro mundo*.

As relações entre as pessoas existem e não são realizadas nem em um ambiente hostil como a rua, nem tão familiar quanto a casa. Os freqüentadores não pertencem à mesma família, do mesmo sangue, mas fazem parte de um mesmo grupo que se reconhece e se identifica. Os laços de companheirismo e de desavenças são ajustáveis. Os papéis sociais transitam neste ritual.

Dá para se sentir à vontade ou incomodado no espaço do baile. Depende do papel assumido naquele momento por você e pelos participantes. É um espaço fechado, protegido, mas a permissão de acesso pela compra de um ingresso possibilita democraticamente a divisão e partilha deste local com outras pessoas desconhecidas. É livre e incerto.

O local do baile é comum, então conhecido e previsível.

Rua e casa estão presentes com seus códigos próprios de comportamento, porém, encontram-se em suspensão neste momento de festejar.

DaMatta questiona a existência desta zona neutra proporcionada pela perspectiva do “outro mundo”.

No baile existem fugazes momentos em que percebemos a criação de um “outro espaço”, e ele só se transforma em rito quando cria um espaço com uma terceira zona de códigos que renuncia deste mundo atitudes e categorias já estabelecidas socialmente.

Se a rotina restringe o ambiente cotidiano, o momento da festa/baile é um hiato de criação de uma nova perspectiva de vida e mundo. É o momento do prazer de imaginar, criar e experienciar coisas novas, de se apropriar de algumas delas e descartar outras.

#### II.4- As tribos urbanas

Dentro do contexto urbano várias foram as transformações sofridas no que se refere às culturas das cidades no decorrer do tempo.

Primeiro foi, segundo Featherstone (1995), a noção pré-moderna de cultura urbana; as cidades eram sedimentadas na tradição e na história, suas construções criavam um sentimento de identidade coletiva local. A seguir, a cidade modernista “desculturada”, com seus arranha-céus, era econômica, funcional, como projeto de identidade nacional. Já a cidade pós-moderna marca a volta à cultura nos limites de um “não-lugar”. Para o autor, essas noções tradicionais de cultura na cidade pós-moderna são descontextualizadas e continuamente revistas. Um aspecto interessante nestes novos estilos de vida urbanos são os movimentos descentrados do sujeito que vão para além do individualismo.

Maffesoli (1987) delinea o que se constitui a vida corrente de nossas sociedades no momento em que se conclui a era Moderna. Ele se volta para o problema do individualismo que muitos adotam como explicação dos fatos e ações decorrentes na modernidade, difundindo-os como o fim dos ideais coletivos. Em seu livro “*O tempo das tribos*” este autor enfatiza o que une no lugar do que separa, e argumenta que, na cidade pós-moderna, encontramos um sentimento comunal, um novo paradigma estético, em que massas de pessoas agregam-se em

comunidades emocionais temporárias que ele denomina de “tribos”.

Essas tendências em si não são historicamente novas. Featherstone (1995) mesmo aponta exemplos encontrados nos carnavais e nas feiras da Idade Média.

A organização em grupos que é vivida pelos funkeiros e breakers, que, ao invés de se apoiarem em princípios de individualização, partem para vivenciar através de uma emoção coletiva um sentido de identidade grupal, pode caracterizar-se, segundo denominação dada por Maffesoli, de um “neotribalismo”. É uma *emoção partilhada* constituindo um laço social. A questão que se apresenta então é a de que estaremos voltando no tempo e nos estabelecendo novamente por meio de tribos comunitárias?

Concordo com a posição de Maffesoli (1987) na qual a opção pela autonomia individual não deve ser considerada como horizonte intransponível de toda vida em sociedade, e de que não se trata de uma regressão, se considerarmos as atitudes grupais como um fundamento essencial para o desenvolvimento das sociedades.

Como estudioso deste tema, Maffesoli acredita no tribalismo como um vitalizante da sociedade e que “*nessas massas que se difractam em tribos, ou nas tribos que se agregam em massas, existe um ‘reencantamento do mundo’, e esse reencantamento possui como cimento principal uma emoção ou uma sensibilidade vivida em comum*” (1987: 42).

Este cimento é a partilha do sentimento vivido no grupo e pode conduzir desde grandes atos a rebeliões políticas e a greves, como pode também exprimir-se igualmente na festa ou na banalidade cotidiana, sendo o que faz o povo manter-se e sobreviver na vida em sociedade.

Essas tribos são presentes na cena cotidiana e fazem parte da paisagem urbana contemporânea com suas aparências uniformes de vestimentas e expressões corporais. Ver um é como ver o grupo, ver o grupo é como ver um só. Esta semelhança de comportamentos e atitudes nos apresenta uma superação da identidade individual. Neste caso o indivíduo é, enquanto pertencente ao grupo, existindo aí o aparecimento de uma identidade coletiva.

*“Eu, eu sou b-boy, um breaker...”*

Essas tribos possuem no próprio grupo o seu ideal, ele é resultado do que ocorre dentro e com o grupo. A impressão de fechamento aparente é um pouco resultado desta auto-suficiência produzida pelo grupo no ato de fazer-junto no grupo. Estas “tribos dançantes” propõem uma vivência de tempo grupal lúdico, ou seja, aquele tempo vivido em grupo no deleite, que nada tem a ver com utilidade ou praticidade, ou o que somos acostumados a chamar de realidade cotidiana.

O compartilhar demonstrado pelos grupos revela a importância do sentimento, do afeto na vida social. O compartilhar dos breakers e funkeiros revela que sentimento e afeto na vida social podem surgir pela vivência corporal através do *estar-junto dançando*. Tudo aquilo que escapa de uma maneira lógica e racional de ver e sentir o mundo é de difícil compreensão. Os funkeiros e breakers, essas tribos urbanas, escapam de nossa racionalização do mundo.

Por que passam tantas horas juntos só dançando?

Podemos reconhecer que nesta experiência em grupo a comunicação não-verbal e o gestual corporal se apoiam em uma outra racionalidade, uma racionalidade sensível, se é que podemos chamar assim, que possui uma abrangência maior e acolhe os laços afetivos e símbolos vividos por estas tribos.

Este viver em grupo traz, segundo Maffesoli, a emoção coletiva, algo encarnado, que faz parte do homem e seu arraigamento mundano, é uma procura pelo estar-junto. Esta vivência do “estar-junto” em grupo, surge no baile, o que podemos chamar de momento de ritualização.

O que nos cabe aqui é desvelar a ritualização e o prazer do estar-junto destas tribos de dançarinos (funkeiros e breakers), cada qual com suas características próprias que ultrapassam a categoria do individualismo social e nos permite a apreciação de uma nova forma de sociabilidade emergente.

## II.5 – Mundialização cultural

A Globalização, este fenômeno que emerge atualmente no mundo, ainda se encontra no âmbito do entendimento e por certo da aceitação de estudiosos nas várias áreas que compreendem o tema. A este respeito, poucas o são, se é que existem, as áreas que não estão sofrendo as influências e transformações deste processo crescente. Muitos ainda não reconhecem a novidade do tema, apesar dele ser assunto de recentes lançamentos em livros e de publicações em importantes jornais.

Existem três terminologias operantes dominando este contexto: internacionalização, globalização e mundialização, as últimas consideradas sinônimos, uma mais utilizada na língua inglesa e a outra na língua francesa.

A internacionalização, escapando do ponto no qual pretendemos nos aprofundar, se refere “ao aumento da extensão geográfica das atividades econômicas através das fronteiras nacionais e, não é um fenômeno novo”, segundo Dicken (apud Ortiz, 1994: 15).

A globalização, apesar de não ter uma definição que seja aceita por todos, pode ser entendida em grandes planos como sendo, nas delimitações de Clóvis Rossi (1997), uma interligação acelerada dos mercados nacionais, juntamente com a chamada “terceira revolução tecnológica” que envolve processamento, difusão e transmissão de informações.

O conceito global é, nas palavras de Ortiz (1994) aplicado à *“produção, distribuição e consumo de bens e serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial, e voltada para um mercado mundial.”* (p. 16)

Entre a utilização dos termos mundialização e globalização, que enquanto definição são muito similares, prefiro empregar o primeiro, assim como Ortiz, por ser o termo mundialização referente ao processo na sua especificidade cultural, pois ele engloba tanto os aspectos “globais” dos processos econômicos e tecnológicos como também vincula-se a uma “visão de mundo”, no universo simbólico da civilização atual.

Quando tratamos da mundialização da cultura, além de estarmos estreitando os limites da influência e as fronteiras entre os países, estamos partindo para a compreensão de um mecanismo de funcionamento mais global, tanto refletido na economia quanto nos aspectos culturais mundiais.

Um dos principais fatores que influenciam esta rede intrincada de informações e difusão das áreas culturais é o papel desempenhado pelos avanços tecnológicos das áreas de informática, robótica, Internet, comunicação via satélite e os modernos meios de transporte e comunicação.

Sem estes meios, um estilo musical, um modelo de roupa, uma forma de agir e se movimentar não seriam transmitidos tão facilmente para países distantes do seu local de origem, gerando uma cultura em comum, uma cultura global.

Esta comunicação não é apenas acessada, não parte apenas de uma vontade de intercâmbio; às vezes, esta informação "invade" a sua casa, os locais de lazer, através da TV, do computador, dos aparelhos eletrônicos.

A noção de cultura global, em alguns casos, é o resultado do prolongamento de uma referida cultura aos outros lugares do planeta. Uma cultura que transpõe as fronteiras de sua nacionalidade, carrega um sistema de crenças e ideologias, de comportamentos e signos.

Em uma linha de pensamento, mundialização cultural poderia ser tomada como *"peça ideológica de uma estratégia de domesticação em escala planetária, que resultaria na configuração de um mundo integrado e organizado aos moldes de um gigantesco Estado-Nação."* (Gonçalves, M. A., 1997 : 10)

Para acreditar nesta exportação incontável e indesejada de condutas é preciso imaginar que exista um centro irradiador desta hegemonia econômica, tecnológica e cultural, e este seria no modelo econômico-político atual, o império capitalista.

No séc. XX, este império muitas vezes fica representado pelos Estados Unidos da América, economicamente a maior potência mundial. Estudos realizados pela UNESCO, comprovam que os americanos dominam a indústria cultural em escala mundial e comercializam seus produtos e cultura

indiferentemente por todo o mundo. Será que nossas práticas culturais serão limitadas e cerceadas pela presença da indústria cultural?

Aí vem a questão: *“estamos vivendo um mundo globalizado ou americanizado?”* (Ortiz, 1994) A certeza das evidências em muitos casos esconde a parcialidade da interpretação.

À primeira vista, e por parte de muitos intelectuais (tendência da escola de Frankfurt), as indústrias culturais são consideradas como produtoras de uma cultura de massa homogênea que põe em risco a individualidade, as especificidades culturais, criando uma massa que consome e age segundo padrões culturais ditados por outros. Esta visão é um pouco elitista e deve ser repensada na sua capacidade crítica, pois atrás da aparência da uniformidade, as ações revelam utilizações e apropriações diferenciadas por parte do público.

Não devemos pensar na sociedade global através de imagens estereotipadas da cultura de massa, segundo as quais as pessoas, aparentemente, parecem situar-se numa “era sem estilo”, vestidas e comportando-se de maneira semelhante.

Historicamente, a sociedade global, conceitualização dada na década de 50 por Gurvitch (apud Ortiz, 1994), se propõe à compreensão, talvez audaciosa, dos fenômenos sociais que ultrapassam os grupos, as classes e os Estados, como um macrocosmos. Estas totalidades não podem ser vistas de uma forma reducionista, sob pena de ficarem no senso raso da compreensão.

As manifestações do mundo não estão similares por acaso como também não é por acaso que as culturas regionais e nacionais estão convivendo harmoniosamente com esta cultura global. As explicações dos fatos que merecem uma visão de mundialização cultural precisam ser cuidadosamente contextualizadas neste todo.

A supremacia dos EUA seria uma comprovação reducionista de que o poder econômico lidera, inclusive induz a comportamentos e vivência dos mesmos signos na sociedade capitalista.

*“A indústria cultural, ao se desenvolver preferencialmente no solo americano, teria inventado um tipo de cultura irresistível e, pela sua extensão, portadora dos germes da universalidade. Caberia aos outros imitá-la. A história do predomínio dos EUA teria assim pouco a ver com os elementos políticos ou econômicos.” (Ortiz, 1994: 91)*

A dificuldade de esclarecer os aspectos da supremacia americana no que tange a movimentos culturais globais é que ela não permite a análise da mundialização enquanto um processo. A análise estatística, em termos de cultura importada, é pertencente à pesquisa quantitativa e, quando reduzimos cultura à noção de produtos comercializados, estamos colocando cultura e economia como dimensões equivalentes, o que não é o caso.

Come-se Mc Donald's, dança-se break e funk, ouve-se CD de RAP e usa-se Nike, mas isto não é suficiente para definir mundialização cultural.

Ao escrever *Formação e problema da cultura brasileira*, Corbisier (1960) afirma que mais do que comprar o produto (tênis ou música) seria comercializar *“a forma que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram... Não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos”*. (p.69)

Mas será que ao usar o tênis e dançar break os dançarinos brasileiros estariam “encarnando” e refletindo os mesmos valores e símbolos dos americanos?

Este mundo, aparentemente tendencioso à homogeneização, também nunca vivenciou períodos de um contato tão próximo com a sua diversidade cultural. Liga-se a TV e assiste Hip-Hop americano, ouve-se no rádio “surfe music” australiana, dança-se funk vindo de Miami, veste-se saia indiana e come-se um lanchinho rápido no Mc Donald's. Tudo ao alcance próximo de minhas mãos, no Brasil, em Campinas. Esta combinação se torna instigante no estágio atual de mundialização cultural, cujo processo está distante da fase de conclusão.

Featherstone, no livro *“Cultura de consumo e pós-modernismo”*, argumenta contra a crença de que a tendência no plano global é a de pura integração e homogeneização cultural. O autor não acredita nessas noções de

capitalismo multinacional, americanização, imperialismo da mídia e cultura de consumo que partem do princípio de que as diferenças locais estão sendo suprimidas por forças universalistas.

O que ele assinala são as *“origens de ‘terceiras culturas’ transnacionais e mediadoras entre as várias culturas nacionais.”* (1995: 202). As *“terceiras culturas”* (que não possuem relação com terceiro mundo) são, segundo Featherstone, um conjunto de práticas, conhecimentos, convenções e estilos de vida que se desenvolvem de modo a se tornar cada vez mais independentes dos ‘Estados-Nação’, direcionadas para além das fronteiras nacionais, constituindo *“canais para toda a sorte de fluxos culturais diferentes, que não podem simplesmente ser interpretados como produto de trocas bilaterais entre estados nacionais”*. (1994: 07)

E acrescenta que é possível falar de cultura global no sentido de um processo de compreensão global pelo qual o mundo torna-se unido à medida que é visto como um único lugar. Admitindo que a cultura global não possui uma força universalista que suprime e padroniza as diferenciações locais, mas sim que estas compartilham do mesmo espaço, as *“culturas”* estão ficando próximas umas das outras, em contato permanente, muitas vezes se misturando. Desta forma, ao ir almoçar no Mc Donald’s, eu, além de estar comendo um sanduíche, estou incorporando ao meu hábito de vida uma prática mundial de alimentação *“fast-food”*. Praticidade e economia são então incorporados como condições valorizadas e apropriadas à minha forma de me alimentar, transformando e acrescentando meus hábitos anteriores.

Ao formar minha equipe para dançar break na rua, estou incorporando, vivendo e apreciando o comportamento de estar-junto no grupo, valorizando meu corpo como meio de experiência do prazer, e compartilhando elementos estéticos pertencentes a esta dança. O contato entre as culturas realiza uma transformação nos territórios próprios.

Os espaços como shoppings, aeroportos, as academias de ginástica nos grandes centros urbanos em que as *“culturas”* se tropeçam o tempo todo, estão se tornando locais onde podemos encontrar e, eventualmente, consumir vários

elementos “multifacetados” que compõem a cultura mundial. Estes espaços desterritorializados não correspondem mais a uma cultura específica, mas a uma variedade delas que se tem alcance independentemente do país em que nos encontramos.

Estas “terceiras culturas” se relacionam tanto com este espaço desterritorializado quanto com a cultura local. Por exemplo, o contato de grupos urbanos de periferia com a cultura norte-americana faz surgir uma terceira forma cultural que mescla referências entre o nacional e o mundial. É o Hip-Hop e o funk no Brasil.

Não se perde o samba “autêntico” ou se adquire a movimentação e sonoridade do Hip-Hop ou funk. Surge, deste contato, uma “terceira cultura” erguida sob uma subcultura de contestação.

É questionável e aterrorizante a idéia do imperialismo cultural simplesmente dominar e uniformizar as culturas locais. Adotar esta ótica é acreditar na existência de um sistema monolítico poderoso, capaz de manipular platéias numerosas e considerar os avanços tecnológicos como meio exterminador das diversidades.

Não existem dúvidas de que o mundo no qual vivemos é cada vez mais percebido como um lugar onde estão presentes culturas nacionais e culturas “globais” nas quais indivíduos de diferentes países e nacionalidades podem comunicar e se “reconhecer” através delas. Esta cultura globalizada é também, sem dúvida, fruto, entre outras coisas, da intensificação dos contatos de povos e civilizações, contatos proporcionados pela expansão econômica e tecnológica. As diversidades não são extintas e não perdemos nossas identidades próprias com o avanço da mundialização cultural.

Featherstone (1995) ainda acrescenta que “o único modo possível de imaginar a criação da homogeneidade e da identidade culturais globais (sem a emergência de um Estado Mundial) seria nos termos referentes a alguma ameaça de caráter panglobal. A data dessa possibilidade cultural poderá ser encontrada somente nas páginas dos livros de ficção científica” (p.203)

## II. 6- A Cultura popular é sempre nacional ?

A expressão nacional-popular é logo associada ao nome de Gramsci, pois foi ele que expressou a nacionalidade italiana como algo e, enquanto popular, na perspectiva de resgatar o passado histórico-cultural como patrimônio das classes populares. Como ele próprio observou, em diversas línguas existe somente uma palavra para designar o “nacional” e o “popular”, ou então estes termos apresentam-se como sinônimos.

Em seu livro sobre *Cultura e Democracia*, Chauí (1993) escreve que, “*Nação e povo são suportes de imagens unificadoras quer no plano do discurso político e ideológico quer no das experiências e práticas sociais*”. (pg.92)

Foi a modernidade que marcou o início das distinções entre as nações, e associou-se o conceito de nação ao progresso pela busca de “culturas nacionais”.

Hoje, pós-modernos que somos, a pergunta que fazemos é : Qual a nacionalidade deste ou daquele movimento? Sem dúvida a resposta é difícil de ser encontrada, se é que possível e necessária.

É cultura brasileira cantar em inglês? Ou dançar “break”? Este corpo ou este modo de movimentar é brasileiro? O brasileiro tem um corpo nacional?

A hibridez, a desterritorialização da cultura e arte contemporâneas colocam em questão a identidade cultural e a nacionalidade de um movimento.

Como Ortiz (1994), penso sobre a atualidade da questão, quando escreve que a nação é muitas vezes vista como algo incongruente com o movimento de mundialização.

Se pensarmos em mudanças históricas, percebemos que, quanto mais segmentadas e desiguais eram as classes sociais da população na sociedade agrária, mais a classe dominante propunha a diferenciação cultural. Da passagem da estrutura agrária para a industrial, contemplou-se uma maior mobilidade das relações sociais e uma conseqüente passagem para padrões culturais mais homogêneos.

Isso nos dá uma relação entre desenvolvimento, avanço tecnológico e traços culturais em comum. Na modernidade a idéia de progresso e unidade

estava ligada à distinção da nação, o que promoveu a valorização da cultura nacional no lugar das culturais regionais. E este foi o passo precedente do processo de mundialização cultural, pois, como afirma Ortiz:

*“A formação da nação pode ser lida como um processo de desenraizamento”*. (1994 : 45)

*“A nação é uma primeira afirmação da mundialidade. Ela carrega em seu bojo uma modernidade-mundo.”* (p.50)

O Homem do séc. XX está, cada vez mais, a caminho de ser um cidadão mundial, com suas características também nacionais e regionais. A existência de uma não exclui as outras, somente o enfoque difere, como se sua cultura fosse ampliada, dilatada, estendida.

Ou ainda, como pensa Ortiz, uma cultura mundializada não implica no desaparecimento das outras manifestações. Elas coabitam o mesmo espaço e se alimentam mutuamente.

Existe um processo de crise de identidade devido a este multiculturalismo, se nos posicionarmos dentro da perspectiva de identidade como algo concreto e fixo que deva ser alcançado. No lugar disto, se pensarmos em identidade como algo que está em constante construção dinâmica, a inquietação de buscar esta forma concluída se dilui.

De alguma maneira a reflexão em torno de uma “cultura mundial” se contrapõe à idéia de uma unidade na cultura nacional.

Ortiz (1994) faz uma colocação importante neste ponto; apresenta a formação da identidade de um grupo para além de sua ligação com a memória nacional. Como um mundo influenciado pelas transformações tecnológicas e econômicas, poderia ainda ser composto por nações culturalmente autônomas, independentes umas das outras?

Ortiz complementa lançando a pergunta: *“Seria a nação a instância por excelência de articulação da identidade dos homens?”* (1994, p.117)

Fruto da modernidade, a nação e as identidades nacionais são historicamente fatos recentes na história dos homens.

Para alguns autores, como Smith (1994), a “cultura mundializada” seria fato impossível pois refletiria uma cultura sem memória, incapaz de produzir vínculos entre as pessoas. Já outros autores (Ortiz, R. e Featherstone, M.) não compreendem em seus estudos uma cultura imóvel que ficasse imune às mudanças do sistema mundial, como se o espírito da nacionalidade fosse o término das relações da humanidade na autonomia dos Estados-Nação. A visão de uma cultura mundializada compreende que esta autonomia do Estado-Nação encontra-se comprometida com o processo de globalização das sociedades e estamos possivelmente “diante da formação de uma memória coletiva internacional-popular” . (Ortiz, 1994, p.117) E esta memória internacional popular seria a tradução do “*imaginário das sociedades globalizadas*” . (Ortiz, 1994, p.144)

Ao reconhecer a existência desta memória coletiva internacional popular, Ortiz nos mostra primeiramente a relação entre consumo e memória nacional. Com o avançar, neste século, do mercado de consumo em larga escala, as mercadorias estão sendo adquiridas independentemente de seu “valor de uso” na idéia americana de expansão dos “supérfluos”.

Estes “objetos” de consumo como a moda, os símbolos de Hollywood, os cantores internacionais, proliferaram em escala mundial e cada vez mais são desenraizados dos seus espaços geográficos para habitarem um espaço comum. Neste espaço comum, mundializado, estão os signos desta cultura mundializada . Os astros de cinema e os cantores vêm-se em posters e cartazes em quartos espalhados por todo o mundo, fazendo parte de um imaginário coletivo mundial, muito próximo de nós.

James Brown e sua dança são consumidos em grande parte do mundo. Sua contemplação é familiar a muitas nacionalidades, tornando-o uma espécie de referência-produto mundial. Seu estilo e movimentação começam a fazer parte de uma memória internacional popular e esta memória funciona como um sistema de comunicação.

*“Por meio das referências culturais comuns, ela estabelece a convivência entre as pessoas. A Juventude é um bom exemplo disso: T-shirt, rock-and-roll(...) são elementos partilhados planetariamente por uma determinada faixa etária. Eles se constituem assim em cartelas de identidade, intercomunicando os indivíduos dispersos no espaço globalizado.*

*Da totalidade dos traços-souvenirs armazenados na memória, os jovens escolhem um subconjunto, marcando desta forma sua idiossincrasia, isto é, suas diferenças em relação a outros grupos sociais.”* (Ortiz, 1994: 129)

Nesta pesquisa, podemos perceber mais adiante um outro subconjunto da juventude. Uma subcultura formada por jovens de periferia que se consideram marginalizados e em parte excluídos da sociedade e compartilham elementos culturais em comum.

Estilos musicais acompanhados de formas de vestir e de dançar, marcando suas idiossincrasias perante a sociedade.

Existe uma “familiaridade” entre estes jovens de periferia de diferentes partes do mundo por estarem assimilando signos mundializados. Torna-se difícil dizer se um dançarino, ao dançar sua “cultura popular”, é americano, francês, alemão ou brasileiro.

Os tênis, bonés e calças largas, bem como a maneira de andar e as diferentes danças destes grupos de periferia fazem parte de um universo simbólico. É assim que manifestam suas formas de pensar e agir no mundo.

As roupas, músicas e danças estão carregadas de símbolos de contestação e de afirmação de uma identidade própria. Estes símbolos “mundiais” afirmam uma identidade destes grupos perante as sociedades, não identidades ligadas à nação à qual pertencem, mas uma “identidade de grupo” desterritorializada.

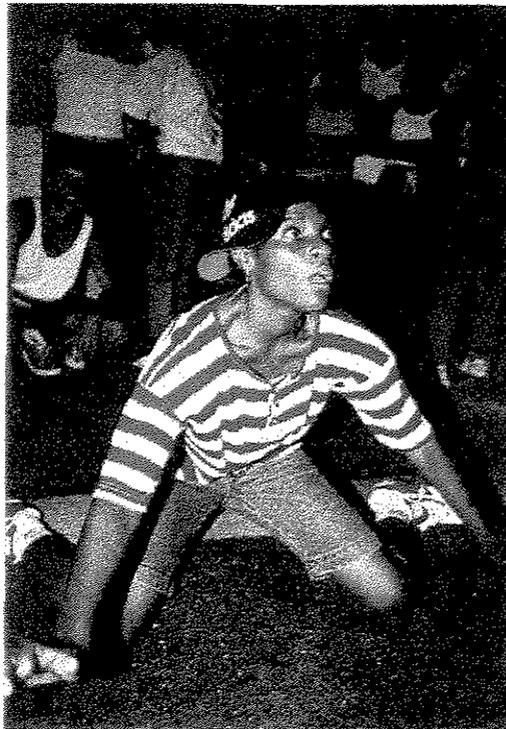
Esta “identidade de grupo” desterritorializada traz um pensamento, ou nos obriga a questionarmos se, através destas manifestações mundialmente similares, encontra-se uma afirmação de natureza humana de sermos parecidos, ou termos aspectos de representação simbólica em comum independentemente de nossas nacionalidades.

Os jovens habitantes das periferias urbanas têm comportamentos e manifestações similares em diferentes partes do mundo e isto significa que o mundo tem aspectos homogêneos e que, a partir desta reflexão, podemos perceber nossos traços humanos em comum através da aproximação das culturas.

As trocas e influências culturais deste mundo globalizado refletiriam um universo simbólico comum à natureza humana.

*“Existe hoje entre nós o reconhecimento de que todas as terras são habitadas por pessoas que falam diversas línguas, vão às igrejas, têm cérebros, dirigem automóveis, comem, escutam rádio, se apaixonam, têm necessidades, sentimentos e emoções próprias. Sim, elas são diferentes. Mas o mais importante ainda, elas são iguais. As similaridades as tornam humanas, as diferenças lhes dão um caráter individual”. (Link apud Ortiz, 1994 : 172)*

A busca é pela compreensão destas “igualdades”, não sob o prisma de questões pequenas, mas na descoberta de relação ao nosso pertencer a algo, às nossas necessidades humanas, questões sobre o homem, sua natureza e cultura.



### III - O Baile: Dançando com as palavras.

#### III.1. Glossário

Soul : A união dos estilos musicais Rhythm & blues e gospel. Astros da soul music exemplos do estilo dos anos 60 são Ray Charles, Otis Redding, Wilson Pickett, James Brown, Aretha Franklin (Lady soul).

Charme : Estilo musical que toca nos bailes funks, mais lento, é o funk pós-disco.

Funk: conhecido como um estilo musical, o termo funk deriva da palavra “*lu-fuk*” do dialeto africano Ki-Kongo que significa “suor positivo” e expressa uma estética africana de engajamento vigoroso e comunitário, distante do isolamento desmotivado.

Na gíria, de derivação inglesa, significa “tremar de medo”. Uma imagem negativa do termo foi utilizado como “*black funkiness*” correspondente a um “medo intenso”, em referência aos suores dos escravos com medo. (Shusterman, 1998)

Hip-Hop : A cultura Hip-Hop é a união de três artes: a música Rap com o D.J., a dança break e arte graffiti. Iniciada nos EUA a partir dos anos 80 e formada na sua maioria por adolescentes da periferia de grandes cidades, hoje, 1998, o Hip-Hop pode ser encontrado em vários lugares do mundo como: Japão, Alemanha, França, Suíça, Austrália, Brasil, entre outros.

Break : Integrante da cultura Hip-Hop, o break é uma dança de rua, os dançarinos são chamados b-boys e dançam com música estilo “beat-box”. Faz parte do break :o boogie (robô) o eletro- boogie, o Uprock (sapateado do break) e os giros acrobáticos.

Racha : Uma espécie de competição feita pelas equipes de break. Quando uma equipe racha outra, os dançarinos das equipes se enfrentam dançando, e vence a equipe que dançar melhor. Quando duas equipes estão rachando somente os membros destas equipes é que podem entrar na roda para dançar, enquanto os outros dançarinos ficam observando.

Rap : Rhythm and poetry, Ritmo e poesia, música construída dentro de uma forma poética singular desenvolvida no final dos anos 70 em Nova York. Vários grupos nacionais de Rap ficaram famosos nos últimos anos como: Racionais MC's, Pavilhão 9, Thaíde e DJ Hum, Sistema Negro, etc.

MC : "Master of Ceremony", o mestre de cerimônias, o cantor de Rap.

Graffiti: Diferente, porém, bastante confundida com a pichação, o graffiti utiliza tintas e sprays para desenhar, "grafitar", os espaços urbanos: paredes, muros e trens. Utilizado inicialmente como demarcação de território de grupos, hoje é basicamente veículo de expressão artística de artistas plásticos urbanos.

Scratch : Do inglês arranhar. Som produzido pelo movimento das mãos no disco de vinil, virando o disco de frente para trás. Maneira de conduzir a música que diferenciou o papel do DJ, fazendo dele um criador musical com suas possibilidades de utilizar o toca-discos como um instrumento musical. O Hip-Hop desenvolveu várias técnicas na montagem de trechos de discos: o *scratch mixing*, o *punch phrasing* e o *scratching* simples. ( Shusterman, 1998)

Mixagem : União de duas ou mais músicas através de um aparelho, o mixer. O DJ une as músicas sem que o público perceba o momento de término (vazio) de uma ou o início da outra.

D.J. : Do inglês Disc-Jockey, aquele que cuida do som no baile, colocando as músicas para o público. Discotecário.



Sampler : Instrumento que grava digitalmente qualquer som, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador.

Funk melody : Rap de grande sucesso na indústria fonográfica, às vezes chamado de funk brega. Exemplos de cantores do estilo: Steve B. (USA), George Lamond (Usa) e Tonny Gareia.

B-Boy : O integrantes da cultura hip-hop e de seu estilo indumentário, com a utilização de roupas esportivas principalmente da marca Adidas.

Yo ! : Grito da galera no baile, muito utilizado também para animar o público em festas e shows.

### III.2 - Os salões de baile

Em Campinas, algumas formas de diversão e lazer da população jovem proveniente dos bairros de periferia da cidade são os bailes populares realizados em casas noturnas.

Estas casas noturnas, apesar de atenderem à periferia, estão sediadas em áreas centrais da cidade, próximas aos terminais de ônibus e avenidas de grande circulação, o que facilita o acesso pelo meio de transporte coletivo urbano. Tornam-se o ponto de encontro de jovens moradores de várias regiões de periferia.

O preço do ingresso varia, de R\$1,00 a R\$5,00 em dias de show. Algumas noites, em certos salões ocorrem promoções para o público feminino que durante a primeira hora de abertura da casa tem entrada franca.

Os bailes são caracterizados e estigmatizados como espaço de confronto e brigas, antes de serem apresentados como espaços de lazer de milhares de jovens. Esta estigmatização veio, em grande parte, de reportagens na mídia que enfatizaram o preconceito e ignoraram a real importância do baile como espaço de lazer, prazer e ludicidade para os jovens, somente divulgando episódios de violência.

O DJ Marlboro, um dos primeiros e principais organizadores de bailes do Rio, destacou o número incrível de frequentadores dos bailes funks no Rio. A quantidade variava entre 1 milhão e 1,5 milhão de jovens, em aproximadamente 450 salões e, segundo ele, em menos de 10 deles problemas de violência se evidenciavam.

O enfoque excessivo dado à violência nos bailes foi de responsabilidade dos meios de comunicação, que enfocaram esta propaganda negativa sem questionar a relação entre povo, malandragem e violência.

Tanto eu quanto o pesquisador Vianna, durante as pesquisas de campo, nunca presenciamos a violência nos bailes. Ou tivemos sorte, ou realmente esta violência é multiplicada pelos boatos e divulgações dos participantes e da mídia.

É importante lembrar que não queremos aqui fazer a posição unilateral oposta. A violência não era o principal, nem o mais forte fator de ocorrência no baile; mas isto não quer dizer que ela não ocorresse. Existia, e ainda hoje existe nos bailes, uma dimensão lúdica que apresentava um cenário da realidade destes jovens, em consonância com a violência.

Para Vianna (1988) a violência das festas, no salão de baile funk, é uma violência ritualizada, uma espécie de teatro inventado. Uma violência criada para impedir que a violência real tenha lugar em outras situações. Uma violência que teria um duplo papel; a de afastar os estranhos do baile e a de ficcionar e mistificar o baile como um espaço para pessoas especiais e corajosas, pertencentes ao mundo da periferia.

Assim, o pesquisador José M. Valenzuela Arce concluiu em seu trabalho sobre o funk carioca que o ritual do baile complementa e incorpora aspectos do cotidiano destes jovens em uma dimensão lúdica, entre elas a violência.

Além de um cotidiano violento, a juventude convive com a falta de programações culturais e educacionais específicas e com a precariedade na infraestrutura urbana de periferia (espaços de lazer, escolas, moradia, transportes,...)

A violência existe, porém não podemos estigmatizar as expressões dos jovens da periferia como fomentadoras de uma violência urbana que está hoje em todos os segmentos das grandes cidades e não é apenas provocada pelas classes populares.

Diferentemente do Rio de Janeiro, onde os bailes de clube podem celebrar o confronto físico de gangues e galeras rivais motivadas pela competição e defesa de seus territórios de origem, em Campinas não predominam tais disputas. Pelo fato da localização dos bailes ser em “território neutro”, o centro da cidade, próximos a terminais de ônibus, eles agregam as populações de diversos bairros da cidade. Ali não é o território de ninguém, nenhum dos dançarinos é “do centro”. Todos chegam de ônibus e seu bairro, muitas vezes, não é conhecido nem ressaltado por ninguém.

Os salões destinados ao hip-hop e ao funk, em Campinas, não são numerosos, mas os espaços dos salões são sempre grandes e comportam um número elevado de freqüentadores. Cada salão, como o Hangar 46, Impera Samba e Estação Brasil, comporta um público de, em média, 2 a 3 mil pessoas por baile.

Segundo produtores e organizadores de bailes de Campinas, como Zezé Vital e Laércio Martins, os bailes são realizados sempre em locais grandes, pois o preço da entrada é barato e somente o número alto de público é que garante a obtenção de lucro e pagamento dos serviços, viabilizando o funcionamento da casa.

Para a realização da pesquisa, foram freqüentados três salões de baile da cidade: ACSPM (Associação dos Cabos e Soldados da Polícia Militar), Impera Samba e Estação Brasil, durante o ano de 1997 e início de 1998, sendo que a ACSPM encerrou suas atividades em maio de 1997 transferindo-se para o Impera Samba e, a Estação Brasil foi inaugurada em fevereiro de 1998.

Alguns destes salões possuem o seu estilo musical predominante e seguem o gosto da maioria freqüentadora.

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. Neles, todo estilo de dança, movimentos e qualidades, estão diretamente relacionados com o estilo musical. Por exemplo, se no baile toca funk melody, a dança deve ser correspondente ao estilo.

Os códigos de movimentos ligados aos estilos musicais específicos sempre estiveram vinculados com o ritmo e a melodia que induziam a certo tipo de movimentação.

A ordem era seguir o ritmo da música, e a dança ficava subordinada à música e ao que ela propunha como movimento.

Este aspecto de subordinação da dança em relação à música é muito presente na dança popular. Música e dança fazem parte de uma relação próxima de interdependência. Muitas danças são criadas para dançar com *aquelas* músicas, e muitas músicas são tocadas para dançar *aquela* dança.

Já na dança cênica contemporânea não existe esta relação de dependência e subordinação. Alguns coreógrafos que consideram estas artes independentes preferem, inclusive, trabalhar sem músicas ou com sons e vozes.<sup>18</sup>

O que ocorreu então nos bailes observados durante a pesquisa foi o domínio do DJ sobre o que se ouvia ou dançava no salão. A música era, e ainda é, o mais importante fator de um bom baile.

Segundo o organizador Zezé Vital, “o DJ é a alma do baile”, é ele que sente o que o público está desejando para aquela noite e não somente isso, ele é capaz de estimular e alegrar o ambiente com seu aparelho toca-discos a ponto de sua importância ser unanimidade entre os dançarinos. O DJ controla conscientemente o ritmo da festa e, para Vianna (1988), ele está sempre falando em nome dos desejos do público.

Conversando com o b-boy Luciano em uma de minhas visitas dominicais a um supermercado, local de treino dos breakers, tive uma informação que confirmou este dado. Luciano contou o episódio de sua ida a uma discoteca da cidade, estilo “dance music”. Como não freqüentava o local e não apreciava muito esta dança, Luciano ficou no canto, olhando as pessoas dançarem até que, segundo ele, por desconhecimento, o DJ colocou, sem saber, uma música de break, um hip-hop antigo. No mesmo instante seu comportamento modificou-se. Sensibilizado ao ouvir a “sua música”, Luciano sentiu-se impulsionado a ir ao centro do salão e dançar break, e assim o fez. Ele e alguns amigos começaram a dançar guiados pela música até que ela acabasse. O resultado não foi negativo. Apesar da surpresa inicial do público, a gratificação veio no final com aplausos e pedidos de repetição.

Luciano então concluiu sua conversa comigo:

*“- Ah, começou a tocar a minha música, a música de breaker , b-boy, não deu outra, tive que ir lá dançar.”*

---

<sup>18</sup> Merce Cunningham, por exemplo, partiu por outras concepções da relação de espaço e da música/dança contemporânea, trabalhou durante muitos anos com o compositor John Cage e criavam juntos as obras, Cunningham coreografando e Cage compondo. A música e a dança eram criadas independentemente e muitas vezes os dançarinos só ouviam o que iriam dançar no momento da apresentação.

A identificação com a música, a ponto de definir atuações e posturas, é grande. Existe uma relação forte entre música e dança neste contexto; elas atuam dependentemente, fator que ocorre e predomina nas danças populares em que música e dança estão ligadas, vinculadas uma à outra.

Para contextualizar o repertório de estilos de dança, devemos investigar os estilos musicais e suas histórias. Existem várias danças decorrentes do estilo funk (charme, funk Miami/melody, funkão) como também do hip-hop (break, bate-cabeça). Foram escolhidas, para análise e apreciação nesta pesquisa, dois destes estilos: o funk Miami e o break, por se tratar de estilos mais fixos, presentes e representativos no baile.

O funk Miami pôde ser analisado também em decorrência de um concurso de danças realizado no próprio baile (ASCPM - período de fevereiro a abril de 1997), e o break foi escolhido por se tratar do estilo "oficial" de dança do hip-hop.

### III. 3- Hip-Hop e Funk. Contextualização do repertório

*"Periferia é periferia (em qualquer lugar)"*

*Racionais MC's*

Existe uma unidade em torno do hip-hop e funk, tanto no Brasil quanto em outros países: seja em Campinas, Rio de Janeiro, Paris, Nova York ou Salvador, o universo destas manifestações é a periferia das cidades.

O passado comum entre o hip-hop e o funk revela o seu espaço originário. Foi através de uma população menos privilegiada economicamente, excluída de várias estruturas de lazer e educação nos aspectos sociais, que surgiram os elementos primordiais do que viria a ser chamado de movimento funk e cultura hip-hop.

Apesar de possuírem um passado comum, hoje o funk e hip-hop possuem características diferenciadas sendo classificados como manifestações

diferentes, em estilo e ideologia, sendo que, em alguns aspectos, até mesmo movimentos antagônicos.

Segundo Zezé Vital<sup>19</sup>, organizador de bailes na região de Campinas, os grupos dividem poucos interesses em comum; os mais flexíveis são os funkeiros que freqüentam bailes e até escutam música RAP; já os apreciadores do RAP não compartilham o gosto pelo funk. Como não existem mais espaços exclusivos para dançar somente funk ou break, os bailes dividem estes espaços (tocam vários estilos sendo predominante a música RAP por possuir maior número de adeptos e conseqüentemente maior lotação da casa) e fica o DJ da noite responsável por atender a pedidos de músicas.

O DJ Cristiano, que atuava em vários bailes, comentou que seu papel era ficar sempre atento ao público: se os freqüentadores eram apreciadores de funk, ele soltava uma seleção de funk para dançarem; se fossem na sua maioria Rappers, então as músicas iam para eles. Nestes espaços os DJs sempre tentam agradar o público presente.

Os dançarinos de break consideram-se os maiores prejudicados, pois acreditam não existirem espaços exclusivos para o estilo hip-hop.

O breaker Luciano relatou que não freqüentava mais aos bailes da cidade, pois havia se cansado de pedir músicas em vão para os DJs. Ele acreditava que os salões de RAPs estavam ocupando todo o espaço dos bailes e alegou que na cidade de Campinas não existia um movimento hip-hop consciente; os Rappers excluía os breakers e grafiteiros do movimento, diferentemente do que ocorria em outras cidades.

Para compreender o contexto destes movimentos é necessário o conhecimento histórico destas manifestações, que diferem conforme a cidade, assumindo particularidades locais.

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida em setembro de 97 em sua loja de discos Colors de Campinas.

### III. 3.1. Histórico

Vindas da cultura negra africana e americana, muitas são as raízes para a cultura popular brasileira; o hip-hop e o funk não fogem à regra.

Hermano Vianna, grande estudioso do funk carioca, pesquisou o histórico percorrido pelo movimento até torna-se fenômeno cultural no Rio de Janeiro. Segundo ele, a música funk vem do desenvolvimento do soul que é uma fusão entre os estilos 'rhythm and blues' com o gospel, música protestante negra.

No princípio da década de 60, o soul afirmou-se como "black music" nos EUA, com o papel de conscientização do movimento negro através de cantores como James Brown e Ray Charles. Com o passar do tempo, o soul passou a ser mais comercializável do que conscientizante.

O funk vindo desta trajetória, com um ritmo mais acentuado que o soul, não demorou a conquistar a todos e, a gíria *funky*, assumiu um rótulo de orgulho de ser negro entre os americanos.

No final dos anos 60, o filho de uma família de jamaicanos imigrantes, o DJ Kool-Herc, levou da sua terra natal para os EUA, ou melhor, da Jamaica para o Bronx, bairro negro da periferia de Nova York, os grandes "sound systems" para organizar festas no bairro. O Bronx e o Harlem eram os principais bairros de colônia jamaicana e latina nos EUA e, na época, eram organizados nesta região muitos festivais de música com grandes aparelhagens de som e DJs (Disc Jockey).

O papel do DJ não era de apenas colocar músicas no aparelho de som. Ele também criava novas músicas através da mixagem de músicas gravadas, gerando novas informações musicais. Os DJs tratavam os discos como se eles fossem um arquivo de sons e batidas para serem misturados.

Aprovada pelo público esta nova construção musical, as criações não pararam por aí. Outro DJ jamaicano chamado Grandmaster Flash, criou o "scratch". "Scratch", do inglês arranhar, é uma técnica de utilização do aparelho toca-discos vinil como um instrumento musical, girando o disco com as mãos no sentido anti-horário (frente-trás), produzindo a repetição de partes da música ou

um som de arranhado. E juntamente com os “scratches” os DJs começaram a criar estilos de discotecagem como mixagens, cortes e “back to back”.

O “scratch” foi a técnica mais importante criada na época para se soltar determinado ponto da música no disco (sempre vinil) com precisão e emendar com outra música de um outro disco. Os DJs operam sempre com 2 aparelhagens (as “pick-ups”) que se alteram, o que permite que eles alonguem a parte instrumental da música por quanto tempo desejarem. Os “scratches” dos DJs americanos eram feitos em cima de ritmos funky.

O DJ Flash, além de utilizar o “scratch” musical, também entregou o microfone para os dançarinos improvisarem falas e animações para as festas. Deste improviso vocal surgiu o RAP como estilo musical: ele unia a fala ao ritmo (Rhythm And Poetry) com o “scratch” produzido pelo DJ.

O RAP, ritmo e poesia, não foi um apenas um estilo musical isolado.

O RAP surgiu nos anos 70 em Nova York, na mesma época e conjuntamente ao movimento chamado pela mídia de “break dance” e a arte visual graffiti, formando assim a ‘Cultura HIP-HOP’.

Apesar de ter sido desenvolvido de forma autônoma da cultura hip-hop, seus elementos musicais foram aspectos cruciais no desenvolvimento e no uso da forma pelo hip-hop, uma combinação fundamental para a evolução do movimento. (Rose, 1997)

O hip-hop não é somente música, é uma manifestação artística integrada de três áreas complementares: a música RAP, a dança break e a arte de grafitar paredes e muros. Hip-hop, que “ao pé da letra” significava balançar os quadris, queria dizer, segundo o DJ Hum: vamos balançar a estrutura, mexer com toda a estrutura.

O break, estilo de dança da cultura hip-hop, traduzia e simulava movimentos de corpos quebrados, como os mutilados da guerra, em sinal de protesto contra a guerra do Vietnã. Os dançarinos se auto denominavam b-boys ou break boys porque dançavam nos “breaks” das músicas, na parte percussiva que os DJs de hip-hop transformaram em toda uma cultura.

O hip-hop foi acompanhado de um estilo b-boy de se vestir: tênis, bonés e adoração por marcas esportivas como Adidas e Nike. Na década de 70 nos EUA, o hip-hop já abarcava um grande público e, antes de ser conhecido fora de Nova York, chegou a reunir em um baile no Bronx, 3 mil pessoas.

A música Rap mixava vários estilos da black music norte-americana mas era principalmente usado o funk pesado, reduzido à sonoridade rítmica da bateria.

Nos últimos anos da década de 70 e nos primeiros da década de 80, o mercado do hip-hop ainda estava centralizado nas comunidades negras e hispânicas de Nova York, para depois invadir várias áreas da cidade e de outros países.

O hip-hop começou a se tornar visível em bairros elegantes da “Big Apple”, como o Greenwich Village, através dos dançarinos de break que faziam palco nas esquinas e calçadas do bairro. Em 1986, o grupo Run-DMC chegou a vender mais de 2 milhões de discos com o LP Raising Hell. Seguindo o sucesso do Run-DMC, um grupo de jovens brancos americanos, os Beastie Boys, alcançou boa fatia no mercado norte-americano com seus Raps.

*“Parece que a mesma história do rock se repete: adolescentes brancos copiam os ritmos negros e atingem um sucesso comercial inimaginável para seus criadores.”* (Vianna, 1988: 24)

O funk chegou no Rio de Janeiro sem exclusividade musical nos bailes. Ele era tocado junto com pop e rock. Quando os bailes foram transferidos do Canecão para os clubes de subúrbio, o estilo soul passou a predominar, sem nenhuma razão especial a não ser a explicação vinda de Maks Peu:

*“O soul é uma música mais marcada, portanto melhor para dançar...e o público que foi aderindo aos bailes era público que dançava, tinha coreografia de dança.”* (Vianna, 1988: 25)

No Rio, por volta de 1975, a equipe de som Soul Grand Prix realizava bailes todos os dias e foi apelidada pela imprensa de Black Rio. Os bailes passaram a valorizar a cultura negra com o lema “Black is beautiful”. Este foi o período das danças à James Brown, dos cabelos afro e das calças bocas estreitas.

Esta conscientização negra e a exposição na mídia através de reportagens destorcidas, ocasionaram o aprisionamento de alguns membros das equipes de som, pois a polícia política acreditava que, atrás destas equipes, existiam grupos militantes de esquerda. Assim, muitas revistas brasileiras publicaram matérias sobre o funk carioca e o assunto girava em torno do tema alienação e/ou colonialismo cultural.

A partir daí, as festas funk começaram a aparecer em outros estados: São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul.

Em Salvador, o soul teve um desenvolvimento único, segundo escreveu Risério (1981) em seu livro *'Carnaval Ijexá'*. A diferença, na Bahia, foi pela relação intensa com a raiz cultural negra que tinham os baianos, e o funk não pegou pelo lado comercial e aparentemente alienado como o Rio. A conscientização veio como moda e o internacionalismo se mesclou com as raízes culturais.

Com tanto sucesso, as gravadoras queriam transformar esta diversão em lucro, mas todos os discos eram importados e raros, pois não existia o soul nacional. As tentativas de criação do soul nacional foram frustradas, salvo exceções como Tim Maia e Sandra de Sá, já que a sonoridade dos arranjos nacionais não agradou aos dançarinos.

Por volta de 1978, quando chegaram ao Brasil os filmes de John Travolta e a febre da discoteca, o palco e sonoridade do baile mudaram de ritmo. Instaurou-se a moda das discotecas no Brasil e todos, pobres e ricos, embarcaram nesta onda dançando o mesmo ritmo. A moda da discoteca durou alguns anos e, quando passou, os bailes voltaram a buscar outros estilos. As discotecas freqüentadas pelo pessoal de classe econômica mais alta passaram a tocar rock, e as de classe econômica mais baixa continuaram com a black music americana, um funk mais melodioso chamado charme e o Rap.

De 1983 a 1988, o hip-hop foi tomando o espaço do charme e predominando nos bailes. Junto com ele vieram as danças de grupo e um novo figurino: bonés e bermudões, *"nada soul, nada afro, tudo bem distante das regras do orgulho negro"*. (Vianna, 1988: 31)

As equipes de som de 1988 deixaram de se locomover para realizarem bailes. A maioria tem salões mais fixos agora. No Rio, estes bailes são localizados nos subúrbios e os freqüentadores são os moradores do local e proximidades. Em Campinas, como já foi mencionado, o baile é mais central, concentrando públicos de diversos bairros.

O maior diferencial presente entre o soul, o funk e o hip-hop recai sobre a temática do orgulho negro. O soul, considerado espaço propício para a conscientização, foi substituído pelo funk, com maior sentido de diversão. Já a música Rap retomou aspectos da militância, através de alguns grupos e esta militância assumiu um discurso mais agressivo e extremamente contestador.

No Rio de Janeiro, continuam os bailes do mundo funk, com suas características ainda homogêneas, e não se pode dizer que o mundo funk carioca faça parte de uma cultura hip-hop, pois as danças funks e as roupas dos dançarinos não possuem nada em comum com o estilo b-boy do hip-hop. Ao contrário de Campinas, o DJ não é a estrela do salão.

O break nunca se tornou popular nos bailes do Rio e os “scratches”, juntamente com as técnicas de discotecagem do hip-hop, não são utilizados.

No estado de São Paulo, o movimento maior é em torno do Rap e hip-hop, sendo o Rap mais radical e com uma temática mais política, que valoriza a consciência dos problemas raciais por parte dos marginalizados.

O funk carioca propõe uma diversão. Agora, os cariocas são apreciadores de um funk nacional, que já existe atualmente. O tema das letras de funk do Rio gira em torno do amor, da paquera ou até de questões raciais, porém, sempre em tom alegre, divertido e/ou irônico.

*“Hoje nós iremos sorrir e cantar  
Ouvir o som do funk e dançar  
Solto pelo ar livre pra voar  
Navegar pelas ondas do mar  
Nós viemos ao baile p´ra nos divertir  
A paz no salão tem o dom de nos unir  
E faça valer a gata quer te ver zuar  
Está rebolando para lhe impressionar  
Cheia de emoção, requebra até o chão.”*  
(Carrossel de emoções, música de Claudinho e Buchecha)

O sentido político não é muito assumido entre os funkeiros, apesar de pesquisadores como Arce (1997) e Vianna (1988 e 1997) acreditarem se tratar de “um fenômeno de resistência implícita”.

Um dos atuais organizadores de bailes de Campinas, Zezé Vital, contou sua trajetória como promotor de eventos desde 1978. Seguindo a mesma história do Rio, Zezé tinha uma equipe de som, a “Afro som” que promovia bailes e o estilo musical predominante da época era o soul music. Zezé, que promove bailes sempre para as camadas populares, contou que até hoje muitos estilos passaram pelos bailes que organizou. Depois de ocupar os salões da ACSPM e Impera Samba, ele agora promove os bailes do Hangar 46. Hoje, o estilo que prevalece em seus bailes é a música Rap, que se alterna com sessões de charme, pagode, samba e funk internacional.

No baile estão presentes diferentes dançarinos: os breakers, os Rappers apreciadores do bate-cabeça, os funkeiros dançarinos de funk miami, os pagodeiros, etc. O DJ coloca as seleções musicais de acordo com o evento realizado, os grupos presentes e os pedidos encaminhados.

Segundo Zezé, a preferência maior é o Rap:

*“O Rap é um tipo de música que fala muito do dia a dia, das histórias da periferia e geralmente com encrenca com a polícia, sobre a sociedade, o racismo...”*

A produção atual de Rap nacional não possui um ritmo tão dançante como o hip-hop antigo (dançado pelos breakers) e o funk, e as letras das músicas de grupos famosos como *Racionais MC's* e *Pavilhão 9* são narrativas e longas.

É pelas letras que os grupos desvelam a realidade vivida nas periferias, seus problemas com a polícia, o sofrimento pelo racismo, a proximidade da morte e as dificuldades de sobrevivência nas grandes cidades. Através de histórias criadas ou de fragmentos da vida real, os grupos mais radicais fazem uma guerra “cantada” ao poder.

Pelos próprios nomes dos grupos de música RAP nacional podemos compreender realidade e ideologia do movimento: Sistema Negro, Realidade Cruel, Paredão da Morte, Condenação Brutal, Fatos Reais, Visão de Rua, Filosofia

de Rua, Consciência Humana, Faces do Subúrbio, Produto da Rua, Face Negra, Confronto Direto, entre outros. A grande maioria destes grupos é formada por moradores da periferia, com a exceção do Rapper “Gabriel, o pensador”.

Gabriel foi um exemplo nacional, como no caso americano do grupo Beastie Boys, de cantor que não fazia parte da população de periferia, apreciadora e criadora do estilo, e que adotou o Rap como linguagem musical, porém direcionada a outros segmentos da população e desapropriada de seus conteúdos críticos iniciais, relacionados com a classe social e a etnicidade.

‘Gabriel, o pensador’ é um rapper branco, de classe média que obteve uma boa comercialização de seus CDs e ampla divulgação na mídia de seu trabalho, participando de programas de auditório como Faustão, Xuxa, Gugu, dentre outros.

Segundo o b-boy Fabinho, ‘Gabriel, o pensador’ faz música para o público rico e como a TV não podia ignorar um movimento tão forte quanto o Rap, elegeu então um representante “aceitável”: branco e de classe média, que não possuía letras de músicas ofensivas nem políticas radicais.

Fugindo da temática habitual contestatória dos Rappers, porém com bastante criatividade e inteligência, Gabriel agrada ao público classe média e alta com seus temas mais leves.

*“2,3,4,5,meia,7,8  
Tá na hora de molhar o biscoito  
Eu tô no osso mas eu não me canso  
Tá na hora de afogar o ganso”  
( 2,3,4,5, meia,7 e 8 - Música de Gabriel, o pensador)*

Gabriel obteve sucesso chegando a ser o convidado brasileiro de abertura da turnê internacional “PopMart” do grupo de rock U2.

É o Rap destituído de suas características iniciais de crítica e revelação da realidade dura dos segmentos populares.

Exatamente ao contrário dele, os grupos de RAP, vindos do subúrbio e da comunidade de negros e mestiços, se opõem largamente a esta parceria com a mídia, considerada por eles, dominante e manipuladora de opiniões.

A reportagem de capa da revista 'Caros Amigos', de janeiro de 1998, vem confirmar em entrevista com o vocalista do grupo de Rap nacional, o Racionais MC's, Mano Brown, que contraria o sonho dos artistas em geral. O grupo Racionais MC's "*não quer estar na mídia*", não procura e recusa convites para tocar e dar entrevistas à Globo, SBT, Bandeirantes, como também recusam contratos com grandes gravadoras (Sony, EMI Odeon, Eldorado...)

*"- E se passar no Fantástico?*

*- Como é que a gente vai impedir de tocar a nossa música? Se quiser passar, passa, mas a gente não vai lá.*

*- O que significa ir a programas como Faustão e Gugu?*

*- O começo da derrota dos rebeldes. Estamos começando a ganhar uma pequena batalha de uma grande guerra. Tudo está no controle dos cara: televisão, a música... O Racionais não pode trair. Muita gente conta com a nossa rebeldia."*

*(Revista Caros Amigos, jan.98: 33)*

Os grupos adorados pela periferia têm nas letras das músicas um conteúdo diferenciado, que causa um certo estranhamento por parte dos outros segmentos da sociedade. Segundo o repórter Sérgio Kalili, o grupo Racionais MC's, com músicas tamanho família, recheadas de palavrões e muita gíria, joga a realidade feia e violenta da periferia no ventilador, o que muita gente prefere não saber e não ouvir.

*" Aqui estou, mais um dia/ Sob o olhar sanguinário do vigia  
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de um HK  
Metralhadora alemã ou de Israel/Estraçalha ladrão que nem papel (...)  
Cada detento uma mãe, uma crença/ Cada crime uma sentença  
Cada sentença um motivo, uma história de lágrimas, sangue,  
vidas e glórias/ abandono/ miséria, ódio/ sofrimento  
desprezo/ desilusão/ ação do tempo  
Misture bem esta química, pronto: fiz um novo detento."*

*( Diário de um Detento, música de Racionais MC's)*

O incrível é que mesmo contrário à mídia, o Racionais MC's conseguiram no sucesso "boca a boca" vender 250.000 cópias do primeiro LP do grupo " Raio X Brasil" para uma população com menor poder aquisitivo, tanto

quanto o primeiro CD de 'Gabriel, o pensador', na época prioridade da multinacional Sony e destinado a um público bem mais consumidor.

A popularidade e o sucesso do grupo Racionais cresce cada vez mais e a turnê do grupo é basicamente de shows em salões de baile da periferia de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Brasília e Campinas.

Em Campinas, foi realizado um show do Racionais MC's em março de 1998 no salão Hangar 46, em comemoração ao 2º aniversário do grupo campineiro de Rap "Sistema Negro", o único grupo da cidade que conseguiu gravar e ser reconhecido.

Os shows acontecem nos bailes como atrações e, especialmente em Campinas, percebe-se que o Rap está ganhando maior espaço como estilo musical, chegando ao ponto de ser falado 'movimento Rap' no lugar de 'movimento hip-hop'<sup>20</sup>, ou seja, nesta visão, o break e o graffiti ficaram excluídos do movimento.

Thaíde e DJ Hum, grandes divulgadores da cultura hip-hop, acreditam que a separação das artes do Hip-Hop é desintegradora da cultura, que perde assim sua consistência e força.

Com cinco discos lançados, Thaíde e DJ Hum assumem uma postura crítica de defesa dos direitos humanos, em uma linguagem que os moradores da periferia entendem muito bem.

*"E às vezes quem me liga não se liga  
E se ficasse mais ligado as coisas melhorariam mais rápido  
Quem sabe o medo de lutar seja a causa disso  
Quantas vezes enfrentou o sistema pense nisso (...)  
Eu fico admirado vendo nós todos sendo roubados, explorados  
Até parece que gostamos, pois ficamos calados, parados,  
com os olhos fechados e, na verdade, e só abri-los para vermos os fatos  
O desemprego aumentando e há muito estamos falando,  
mas ninguém quer nos ouvir, preferem sorrir,  
o sorriso banguela da barriga vazia..." (música Revolução)*

Apesar de serem minoria, os breakers vão aos bailes de Rap e pedem músicas para dançarem. Quando o DJ colabora, ou mesmo quando não, eles

<sup>20</sup> Existem inclusive projetos destinados ao RAP especificamente como o "RAP na concha", da SMC de Campinas, que se realizava aos domingos na concha acústica do Taquaral.

abrem a roda no salão e começam a dançar. Os breakers gostam de dançar um Rap produzido nos anos 70. Presenciei bailes onde foram formadas três rodas de break no salão, o que é indício do significativo número de dançarinos e admiradores.

No 1º Encontro de Break de Campinas, pudemos reunir facilmente mais de 600 pessoas entre dançarinos e integrantes-admiradores do movimento.<sup>21</sup>

Existia nos bailes que freqüentei uma separação ideológica entre os dançarinos b-boys e os Rappers. Os dançarinos acreditavam que os Rappers, principalmente os Gangsta Rap<sup>22</sup>, gostavam de provocar, não os apoiavam e gostavam de ficar na esfera crítica: polícia, marginal e periferia.

Os que acreditam no movimento hip-hop como mobilização social consciente, criticam os gangsta rappers pela apologia à criminalidade e a violência. Em contrapartida, os rappers acreditam que os dançarinos não pensam muito sobre a ideologia do movimento.

Durante o I Seminário Metrópole, Cultura e Violência, realizado em setembro de 1997 na PUC-SP, foi questionada a função da dança em uma posição mais política, e algumas pessoas, durante a discussão, ressaltaram a falta de engajamento dos dançarinos, apresentando que no movimento “black soul” os participantes só gostavam de dançar e não pensavam em uma mobilização mais política.

A mobilização era, para os dançarinos, freqüentar festas e celebrar unidos; o ponto de mobilização era a dança. Entretanto, muitos acreditavam que dançar por si só não era questionar.

L.F., integrante do grupo de Rap DMN, durante o seminário “RAP em trânsito”<sup>23</sup>, declarou que os dançarinos não podiam só ficar dançando: tinham que pensar e questionar. Este estigma de ‘não-pensador’ é próprio dos dançarinos, não só de breakers e funkeiros, como também dos dançarinos da vida artística institucionalizada.

<sup>21</sup> Realizado dia 25 de abril de 1998, a pedido dos breakers envolvidos na pesquisa de campo deste trabalho e produzido por mim, pela equipe de break “Radicais Suburbanos e Laércio Martins, promotor da Estação Brasil.

<sup>22</sup> Gangsta Rap : Gangsta gíria do inglês gangster, surgiu como um gênero do Rap por volta da metade dos anos 80. As letras gangsta cultuam as armas, o dinheiro, as drogas e o sexo, além de criticarem severamente a polícia. Alguns grupos que marcaram este estilo foram: Dr. Dre, Easy E e Snoop Doggy Dogg, todos estes têm fichas na polícia e falam com orgulho da criminalidade e violência em suas vidas.

O conceito de corpo desvinculado da mente, de movimento separado do pensamento encontra-se ainda presente neste meio cultural (pais, familiares e amigos dos dançarinos) em que foi realizada a pesquisa.

Os dançarinos, muitas vezes, possuem uma outra forma de mobilização, não percebida pelos demais. Eles se mobilizam através do corpo por meio da dança compartilhada grupalmente.

Os breakers, pelas suas equipes e os funkeiros, através de seus grupos, estão dizendo algo com seus corpos, suas estruturas e qualidades de movimento. O movimento é signo do questionamento da realidade vivida por eles. O corpo destes dançarinos é a própria possibilidade de existência (Freire, 1996) e suas danças são os signos desta existência.

### III. 3.2- Trilogia Hip-Hop : Rap, graffiti e break.

O Hip-hop, ou melhor, a cultura Hip-hop, engloba três aspectos artísticos: o Rap (MC e o DJ), o Graffiti e o Break, três elementos que atuam como complementares de uma mesma cultura urbana.

Alguns integrantes do movimento são artistas destas três áreas e, consideram que, para ser do Hip-Hop, devem-se conhecer bem todas vertentes desta cultura.

Tricia Rose (1997), professora e pesquisadora da Faculdade de Artes e Ciência da Universidade de Nova York, em seu ensaio sobre o hip-hop nos EUA, revela-nos importantes referências sobre este fenômeno.

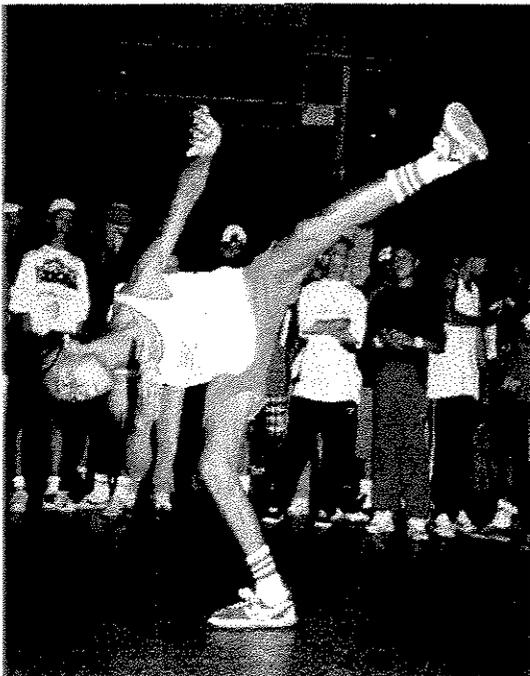
Nos EUA, Alemanha ou Brasil, o hip-hop está presente rompendo fronteiras, e atestando que esta cultura não é nacionalmente aplicável, mas sim, característica comum de povos marginalizados e moradores da periferia de diversas partes do mundo.

---

<sup>23</sup> Realizado dias 13 e 14 de setembro de 1997 no CAIC Zeferino Vaz da Vila União de Campinas.

O samba é brasileiro, “da favela à zona sul”, e o hip-hop é internacionalmente da periferia. Da periferia de Paris, de Nova York, de Tóquio, São Paulo ou Campinas.

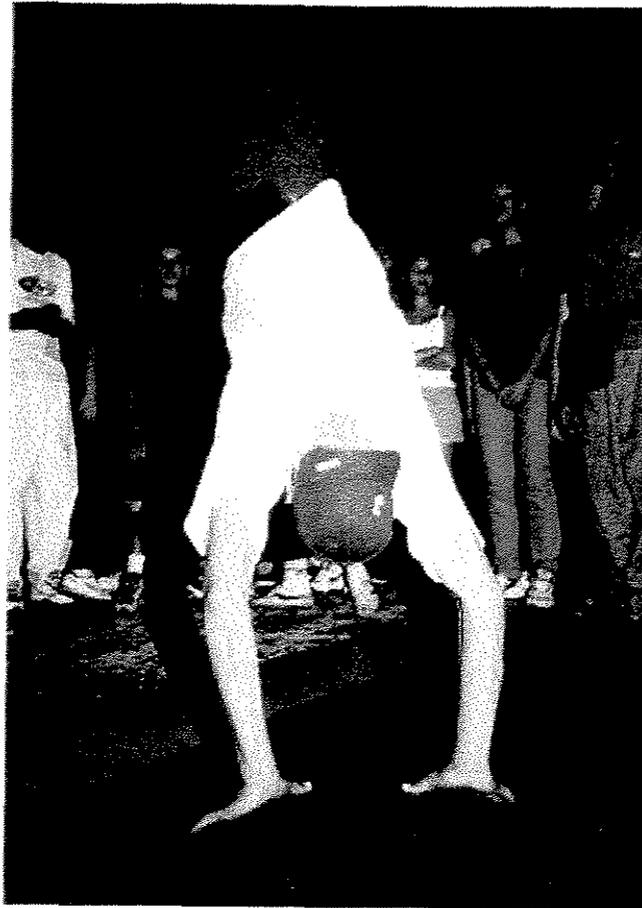
Para a pesquisadora Tricia Rose, o hip-hop é um estilo ligado ao urbanismo e pós-industrialismo, um estilo que deu voz às tensões e às contradições no cenário público urbano.



O Hip-hop, nos EUA foi uma expressão cultural da diáspora africana em relação às grandes forças e instituições pós-industriais, que transformou o território público apossando do espaço urbano a fim de torná-lo funcional. Uma cultura que fez da rua; um palco, escola ou centro provisório para a juventude que não encontrava outro lugar para identificar-se.

Segundo ela, as condições urbanas que deram forma à metrópole urbana contemporânea e assim alimentaram a cultura híbrida e o teor sócio-político do hip-hop nos EUA foram:

- O crescimento das redes multinacionais de telecomunicações,
- A competição da economia global,
- A revolução tecnológica,
- A formação de novas e internacionais divisões de trabalho,
- O poder crescente da produção do mercado financeiro e,
- As novas formas de imigração das nações industrializadas do terceiro mundo.



Essas forças globais, na pesquisa de Rose, tiveram grande impacto nas estruturas de oferta de trabalho urbano e acesso à moradia, acentuaram as formas de discriminação racial e de gênero nas cidades americanas, aprofundando o abismo entre classes e raças. As divisões na cidade pós-industrial foram predominantemente étnicas e econômicas pois foi a nova população de imigrantes e os habitantes mais pobres das cidades que pagaram o preço mais alto pela “desindustrialização” e pela reestruturação da economia na sociedade pós-industrial.

Assim, para Rose, não é de se estranhar que o hip-hop tenha surgido no principal centro financeiro internacional, o local onde primeiramente foram sentido os efeitos dessa grande transformação estrutural.

Segundo a pesquisadora, as propriedades primárias do hip-hop são: a ondulação, o mergulho e a ruptura, estruturas estas que refletem e contestam os papéis sociais dos jovens suburbanos do séc. XX.

## O RAP

O Rap é uma música construída a partir de uma poética oral singular, que utiliza em sua composição, a mixagem, o sampler, permitindo que cada grupo possa criar, com suas próprias preferências musicais.

Mesmo sendo o Rap um dos gêneros de música popular que mais cresce atualmente, ele não deixa de ser também um dos mais perseguidos, seja pela sua estética, que muitas vezes não agrada a todos, seja pelos seus criadores, geralmente grupos de jovens de periferia. Não é raro perceber a perseguição “deveras mascarada” que sofrem os Rappers. A polícia está sempre atenta para interferir em qualquer ato ao qual possam estar vinculados e, com suas roupas típicas ficam sujeitos a constantes “batidas policiais”.

O Rap é um estilo que provoca as reações de adoração ou rejeição. Existem os seguidores que adoram e os que preferem nunca ter tido contato com o gênero. Esta adoração ou rejeição é também fruto das estruturas estéticas específicas do gênero, que, conforme análise de Shusterman (1998), afrontam qualquer distinção rígida entre arte culta e popular, assim como colocam em questão os critérios de distinção entre elas.

Shusterman (1998) apresenta o Rap como arte popular pós-moderna pois várias características consideradas pós-modernas são elementos pertencentes ao estilo. Entre estas características estão:

- A mistura eclética de estilos
- A tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única.
- A adesão e utilização da tecnologia
- A ênfase na localização espacial-temporal mais do que no universal-eterno.

A primeira característica referente à mistura de estilos é realizada, pois, ao samplear e mixar músicas, o Rap incorpora outros estilos.

Nos últimos anos, alguns grupos de São Paulo, maior reduto do Rap nacional, começaram a mixar o Rap com estilos musicais populares brasileiros, o samba e o pagode, chegando a falar-se na criação do samba-rap.

Para muitos Rappers, entre eles X. (grupo Câmbio Negro) e Easy Jay (grupo Comando MDC), isto estaria descaracterizando muito o Rap, retirando dele a sua força que é, segundo Easy Jay, “*a porrada contra as injustiças sociais da periferia*”.<sup>24</sup>

Outros já acreditam que seja uma grande mistura o “*cruzamento do swing com a ideologia dos guetos*” (Ébano, grupo potencial 3) e que, se os americanos juntaram Rap ao jazz, os brasileiros também podem fazê-lo, já que tanto o rap quanto o pagode são músicas do agrado popular.

O vocalista Marcelo D2, do grupo “Planet Hemp”, lançou, no final de 1998, um disco de Hip-Hop cheio de samplers de Bossa Nova e Samba. Marcelo declarou, em entrevista ao Folhateen (Jornal Folha de São Paulo- 28-09-1998), que seu CD é “um autêntico CD de hip-hop nacional.”

O que ele quer dizer é que o Rap e o Hip-Hop já estão fora de suas origens, com suas bases e princípios produzindo sonoridades diferentes em cada localidade, como se a natureza da música hip-hop ficasse estendida a várias nacionalidades, já que os samplers dão várias musicalidades.

Para Marcelo D2, este CD vai ser visto como um Cd de samba na França (ou seja brasileiro) e no Brasil, como um CD de Hip-Hop (ou seja “estrangeiro”). O Rap e o hip-hop têm esta propriedade de alargar ou flexibilizar as fronteiras da arte, produzindo elementos artísticos com referências múltiplas.

Os samplers de várias músicas, a apropriação reciclada, é uma característica de toda a cultura Hip-Hop e não exclusivamente do Rap.

Especificamente no Rap, uma nova música pode ser composta através de uma combinação e seleção de outras partes musicais já gravadas. É o DJ que seleciona e sintetiza trechos musicais já prontos na criação de sua própria música.

Segundo DJ Hum, para ser um bom DJ deve-se “*antes de tudo ter bom conhecimento musical e pesquisar bastante*”, porque, apesar da generalização do público em relação ao Rap, de o considerarem ‘sempre o mesmo ritmo, contando novas histórias’, fazê-lo exige que se conheça bem o universo musical para que se encontrem os melhores samplers e as melhores combinações musicais.

<sup>24</sup> Jornal Folha de São Paulo- Caderno Ilustrada- 03-02-96.

A habilidade criativa do DJ consiste na sua combinação de sons e na maneira como ele manipula os equipamentos de som, as “pick-ups” ou toca-discos. Esta manipulação supõe habilidades de precisão e rapidez.

O DJ não toca instrumentos musicais. Sua base de criação está na montagem dos melhores trechos pré-gravados.

Estes talentosos artistas encontraram formas de criar, com o material, disponível. Afinal, a grande maioria deles não poderia comprar instrumentos musicais.

Os artifícios de montagem, mixagem e os scratches realizados pelos DJs, são em si formas de apropriação de conteúdos com outros significados. Estas apropriações podem ser comparadas, segundo Shusterman (1998), às artes pós-modernas de Andy Warhol (nas reduplicações de embalagens de sopa) e Duchamp (em sua *monalisa* de bigode).

Shusterman, como grande defensor da estética popular, e principalmente do estilo musical Rap, questiona qual a significação estética desta arte de apropriação.

Ele defende que o Rap e os DJs, com seus talentos de criação a partir de sons pré-gravados, desafiam a idéia de autenticidade e originalidade que durante anos permeavam a concepção tradicional da arte.

Ele propõe que a arte pós-moderna do Rap desafia a dicotomia criação/apropriação, mostrando uma característica da estética pós-moderna, ‘o efeito colagem’.

O Rap mostra que empréstimo e criação não são incompatíveis. E que “a obra de arte aparentemente original é, em si, sempre um produto de empréstimos desconhecidos, o texto novo e único, sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores.” (1998: 150)

Existe aqui, nesta estética de apropriação, o aparecimento de mais uma partilha coletiva, os discos estão aí e todos podem usá-los e compartilhá-los da maneira que desejarem, nenhuma obra fica inviolável. O pertencer é coletivo e cada um apropria para a sua composição aquilo que desejar.

A última característica aliada ao pós-moderno é referente à ênfase sobre a localização espacial-temporal. Mesmo ganhando espaços internacionais, o Rap tende a ser localizado, refletindo e dizendo em suas letras problemas mais locais que universais.

Os Raps produzidos por grupos de Campinas retratam a violência urbana, a questão racial e econômica. Estes temas são apresentados localizados na cidade de Campinas. Os Rappers falam sobre suas vidas, suas realidades, seu mundo. O que pode acontecer é que este pequeno mundo deflagrado pelos cantores reflita outras realidades similares. Mas, inicialmente, a pretensão é comunicar acontecimentos espaciais localizados; mais o particular do que o universal, mesmo que ambos estejam intimamente ligados.

*“ Ah! Criançada jogando bola no campinho da creche  
rapaziadas na quadra rachando um basquete  
mulherada fofocando antes e depois do almoço  
quem foi e quem vai ser o próximo a ser morto  
a lei da vila não é nada amigável, é  
É, a lei do cão meu irmão não é, não é nada favorável  
É só rezar e pedir proteção pro santo que está na sala  
Depois compra um 38 e duas caixas de bala.”  
(Bem vindos ao inferno/ Sistema Negro – Campinas)*

O Rap se modificou, em relação a sua abordagem temática, do início da cultura Hip-hop até hoje.

Das letras “conscientes” e politicamente ativas do Rap, surgiram as dissidências como o Gangsta Rap e, apesar de muitos acreditarem estar com seus dias contados, o gangsta ainda é presente dentro e fora do Brasil.

O gangsta insere, nas letras musicais, a apologia do que é considerado um mal na sociedade: drogas, armas e violência. O estilo gangsta passou nos últimos anos por momentos críticos com a morte de expoentes do estilo, como Tupac Amaru Shakur, em decorrência das rivalidades e conflitos.

Os rappers “do bem” temem justamente que o gangsta possa vir a ser o elemento escorpião do hip-hop, ou seja, aquele que venha a destruir a cultura que o produziu. O certo é que a mídia e os não admiradores da cultura hip-hop enfatizam o aspecto gangsta de alguns grupos a ponto de disseminarem para a

população que esta seja a ideologia da cultura hip-hop. Fora os que culpam a mídia pela grande divulgação do gangsta, existem os que acreditam ser ele a criação do próprio sistema condenado pelo hip-hop.

Chuck D, líder de um dos mais bem sucedidos grupos de rap americano, o Public Enemy, em seu livro "Fight the power - Rap, race and reality", afirma que álcool e drogas são ferramentas injetadas para impedir as minorias de se articularem, e reformula um discurso feito por um escravagista em 1723, contando uma fórmula para controlar negros: "basta disseminar o ódio, a inveja e a discriminação entre eles mesmos".<sup>25</sup>

Apesar de reforçado o enfoque no gangsta rap, seja para o alerta ou pela crítica, o considerado rap "do bem" está nos últimos anos sobrepondo-se e lançando seus ícones no Brasil em grupos como: R.P.W., Filosofia de rua, Thaíde e DJ Hum, GOG, Rap Sensation, Sampa Crew, entre outros. Os rappers "do bem", com temas ecológicos, educacionais, reflexivos ou mesmo religiosos, passam mensagens otimistas e assumem, alguns, que até escutam gangsta americano, porém não entendem o conteúdo temático das letras em inglês.

Para muitos Rappers, o Rap é uma música crítica, "*é parte de um movimento social . Não adianta chegar e dizer: - Você é manipulado pelo sistema. É preciso explicar para ele o que isso significa. É o que o Rap faz.*"<sup>26</sup>.

Para finalizar, o Rap na cultura Hip-hop, tem sido, entre as três vertentes (graffiti, Rap e break) o caminho artístico mais realizado em vários projetos educativos, principalmente em periferias nos grandes centros urbanos. As letras, conscientes ou não, serviram tanto para levantar o interesse sobre aspectos históricos da situação sócio-econômica e racial nas cidades, quando para motivação dos mais jovens na leitura e escrita.

Existem projetos nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, (cidades que levaram o Rap para as escolas e para os centros educacionais e culturais), que estão dando bons resultados.

---

<sup>25</sup> Jornal O Estado de São Paulo- Caderno 2- 12-03-98

## O GRAFITE

*“ O fenômeno do graffiti é uma rebelião tribal contra a opressora civilização industrial.” Norman Mailer, 1974.*

*“ Eu penso que (o graffiti) é assustador para muita gente. Eu não consigo separá-lo do medo de alguém te enfiando uma faca e te assaltando num lugar público.” Mark Lancaster, 1982. (Morais, 1998: 121)*

Sumiya (1992) realizou uma extensa pesquisa sobre os grafites e as culturas marginais, cujo tema corresponde a sua dissertação de mestrado. Este pesquisador chamou de grafite várias formas de inscrições grafadas, desde os escritos de parede em banheiro público até as inscrições cristãs nas catacumbas romanas, todas estas com a finalidade básica de transmissão de mensagens, função esta que, através dos tempos, não se modificou significativamente, apesar de ter assumido diferentes estéticas.

A confusão de pichação com depredação é sempre feita, como se os grafiteiros tivessem a intencionalidade básica de destruir, e aqui, no entanto ressaltamos seu vínculo com a comunicação estética, como veículo de mensagens, sejam elas quais forem.

A palavra graffiti, ou grafite, vem do italiano *graffito* (singular) e *graffiti* (plural), de origem greco-latina em *graphien* (escrever) e *graphium* (gravado a estilete) e designa-se a imagens grafadas de forma precária, em oposição ao *sgraffito*, imagem decorativa elaborada. (Sumiya, 1992, pg. 350)

Para Sumiya, os grafites, hoje, “se inserem enquanto meio de comunicação característico dos grupos sociais marginalizados”. Como manifestações urbanas, o que chamamos de arte grafite apareceu inicialmente em 1968 na França e, no Brasil, em meados dos anos 70.

O grafite, enquanto pichação em muros, sofreu algumas transformações através dos tempos.

Nos anos 60, eram os jovens estudantes, primordialmente os pertencentes à classe média, que, em diversas partes do mundo, utilizavam-se das pichações em espaços públicos, para contestar ou protestar contra a política e a ordem social vigente.

Ficaram famosas as frases de “Abaixo a ditadura” ou “É proibido proibir” no Brasil. Na França, os muros parisienses encheram-se de frases como “Arte é você” ou “A felicidade é uma idéia nova na Escola da ciência política”. (Paula, 1995). Estas inscrições gravadas não tinham assinatura e a manifestação de alerta e protesto criava uma função coletiva de participação e aceitação das pessoas, quando compartilhavam dos mesmos ideais.

Os muros e paredes tornaram-se telas de protesto e a “juventude de classe média fazia sua revolução usando a superfície da cidade para revelar seu protesto à sociedade estabelecida.” (Paula, 1995: 375)

Nos anos 70 este impulso de utilização do espaço público diferenciou-se, tanto em relação à sua intencionalidade, quanto aos seus realizadores.

Os jovens de classe média foram substituídos pelos dos bairros populares das cidades. Os dizeres não tinham mais a intencionalidade política. Passaram a ser uma forma de comunicação entre os jovens e suas marcas e registros de passagem por lugares.

Os propósitos dos grafites variavam, não apenas em relação à época, mas também em relação ao local de acontecimento.

Em Nova York, por exemplo, os grafites eram “sinais da presença” de seus autores, suas formas de identificação ou assinaturas (*tags*) pelos lugares onde passavam.

Os grafites de Nova York inauguraram também uma nova técnica de pintura, o uso do spray, elemento que auxiliava a rapidez de sua execução, facilitando para os grafiteiros escaparem da polícia, já que o grafite tornara-se proibido e punitivo através de leis.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> No caso brasileiro a lei 7775, 13 de setembro de 1972 art. 29- Apropriação indevida do objeto público.

Adquirida esta nova técnica, a venda de sprays em lojas torna-se controlada e vigiada.

Os vagões de trem sempre foram os espaços favoritos para a grafiteagem, pois, além de telas públicas, movimentam-se e podem circular pela cidade carregando as marcas e desenhos de seus criadores. Os grafiteiros desenhavam o cotidiano e deixavam suas mensagens nos vagões, estabelecendo uma nova maneira de comunicação urbana.

Diferentemente dos EUA, em Paris o grafite não era assinado e não tinha a intenção de presença dos autores, que eram anônimos e tratavam de temas relacionados ao espaço urbano. Por exemplo, na praça da Bastilha havia o desenho de uma guilhotina. (Paula, 1995)

A reação da população aos grafites também foi bastante diversa. Em Paris, foi despertando curiosidade ou causando indiferença. Em Nova York houve uma rejeição completa pela manifestação. Nos EUA, os grafiteiros foram conhecidos como “bombers” ou bombardeadores, pois assim eram vistos pela sociedade com sua arte de rebeldia, agressão e negação da ordem vigente.

Os americanos se sentiram agredidos pela intervenção visual e o grafite foi considerado delinqüência e transgressão com direito a penalidades e repressões policiais.

No entanto, como explica Paula (1995), a intenção dos grafiteiros era apenas expressiva.

No Brasil, o grafite é muito utilizado nas cidades para demarcar territórios dos grupos ou gangs, para preencher o espaço cinza das cidades com cores e arte, e também, como forma de apropriação estética do patrimônio público e privado (entendido pelos proprietários e governantes como depredação de patrimônio).

---

No relatório de 13 páginas escrito por Jack Maple, ex-assessor da polícia de N.Y. e contratado como consultor de segurança pública do PPB, entregue ao candidato Maluf, os grafiteiros são tratados como “vândalos” e estariam entre os inimigos preferenciais de um eventual governo malufista. “O grafite é um símbolo universal de uma cidade sem controle. Todas as marcas de tal vandalismo são sinais de que a comunidade se entregou ao crime”. Jornal Folha de São Paulo –30/08/98. ( caderno 8)

Os grafiteiros em suas ações proibidas, fazem, na visão de Baudrillard (apud Sumiya) uma “guerrilha semiológica”, já que a cidade se organiza em mensagens (códigos), e os grafites são uma reversão do código.

Pode-se pensar que os grafiteiros ampliam e desterritorializam suas artes, numa forma urbana comunitária de repartir ideologias, ou apenas agem por transgressão de normas vigentes, pelo prazer da contravenção e aventura, ou para transformar o espaço cinza urbano, em uma tentativa estática por alguma mudança.

O que nos interessa aqui é a relação de diálogo desta manifestação com a sociedade nela inserida e a sua aparente transformação de atitude agressiva de protesto e visibilidade em expressão de uma nova forma artística.

Um exemplo destacado por Teixeira Coelho em seu livro “O que é ação cultural?”, a respeito do que não seria uma ação cultural e sim uma mera instrumentalização da cultura, foi o programa realizado e patrocinado pela administração da região sul do Bronx com a finalidade de “recuperar socialmente” as pessoas e sua arte-cultura. Em 1987, este programa propôs aos grafiteiros de New York que se aliassem ao MAGIC, sigla de More American Graffiti in Control (mais graffiti americano sob controle). De “mágico” somente a sigla, pois o que ela realmente significava era o controle artístico daquilo considerado atividade marginal, ainda que estética, pela classe dominante.

Participar deste programa consistia em assinar um contrato pelo qual os grafiteiros se comprometiam a não mais grafitar as propriedades públicas ou privadas. Em troca disto, recebiam material artístico, lugar para trabalhar e agenciamento para o trabalho.

O programa não foi bem sucedido. Dos 25 primeiros voluntários somente 9 completaram seus projetos e começaram a pintar lojas comerciais, vitrines e quadros, comercializando sua arte agora “domesticada”.

O que Teixeira Coelho conclui desta passagem é que a arte sempre foi meio de expressão crítica da sociedade nela inserida, e esta expressão não pode ser apenas um privilégio das classes mais altas que podem comprar espaços e acessos ao teatro e óperas, *“enquanto o ‘povão’ é levado, por uma ação cultural, a*

*transformar seus graffiti em decoração de oficina mecânica ou em artesanato fuleiro.”* (1989: 49)

A arte, muitas vezes, tem relacionamento direto com o engajamento político, assumindo um papel publicamente crítico. Assim, a institucionalização de uma manifestação artística pode cristalizar o impulso criativo e consumir a razão de origem desta arte.

Os grafiteiros pintavam os muros como meio de apropriação do espaço urbano e o grafite foi a forma de visibilidade encontrada, de delimitação de território, de crítica social. A transformação de grafiteiros em pintores de lojas e oficinas desfigurou as características principais da ‘arte graffiti’.

Para a dupla de grafiteiros de São Paulo, “Os Gêmeos”, o grafitar não é vandalismo. “O graffiti é você escrever na rua protestando, pintando contra ou a favor de algo.”

É expressar suas idéias, conceitos e desejos, publicamente, para que todos possam ver.

É uma forma de arte urbana, inserida em variadas matrizes, uma característica do hip-hop. Os desenhos e pinturas grafitados fazem referências tanto à histórias em quadrinhos, quanto à mídia e artistas consagrados, como Van Gogh.

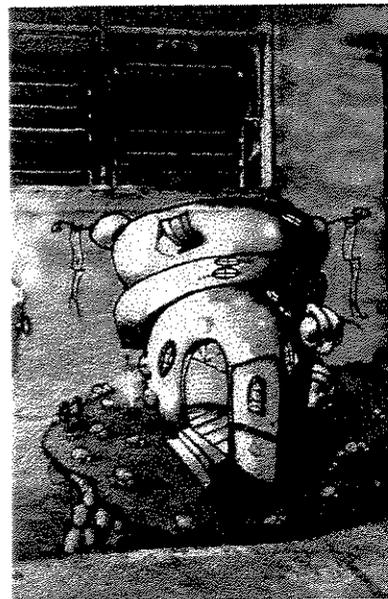
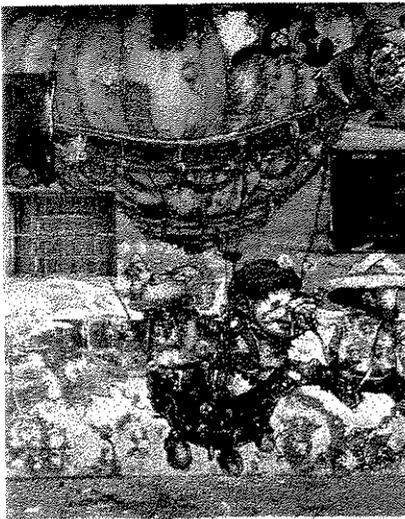
O grafite instaura uma outra forma de expressão, apropriando os espaços urbanos como meio de divulgação e local de arte. No lugar da tela e das galerias de arte, os muros e a rua dão espaço para uma arte produzida para ser coletiva, sem exclusividade e nem separações.

E, ainda, segundo Paula (1995), esta nova forma de arte, estabeleceu um intercâmbio entre a cultura popular e a alta cultura, redesenhando fronteiras e facilitando a interpenetração do culto com o popular.

No 2º semestre de 1998, aconteceu em São Paulo, no pavilhão da Bienal, a exposição de Basquiat, grafiteiro nova-iorquino (pobre e nascido no Brooklyn) e que tem hoje quadros disputados por colecionadores e é considerado um artista de vanguarda.

Em julho de 1998, os grafiteiros “Os Gêmeos”, Vitchê, Nina e Tinho realizaram uma exposição de suas obras na FUNARTE - SP, fazendo com que sua arte ocupasse outros espaços e dialogasse estreitamente com a alta cultura. Uma relação cada vez mais próxima entre a rua e a galeria de arte, do manifestante popular e o artista culto.

O intercâmbio estreita-se e os limites são ampliados entre os espaços referentes às artes. Os grafites e seus criadores vão a exposições em museus e galerias e a “alta-cultura” é reinterpretada por eles e levada à rua em um processo de desencaixe das tradições definidas e de desterritorialização da arte.



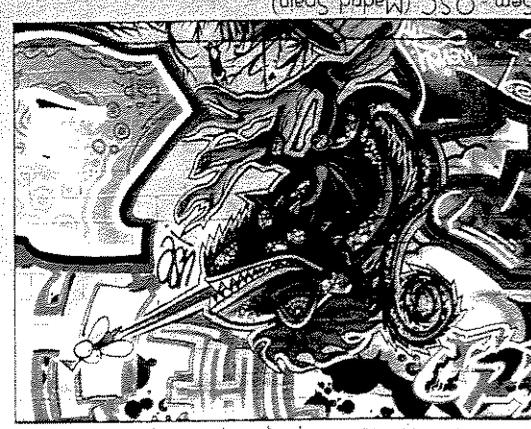




Emeos, Nina (Sao Paulo, Brasil)



Celli (Italy)



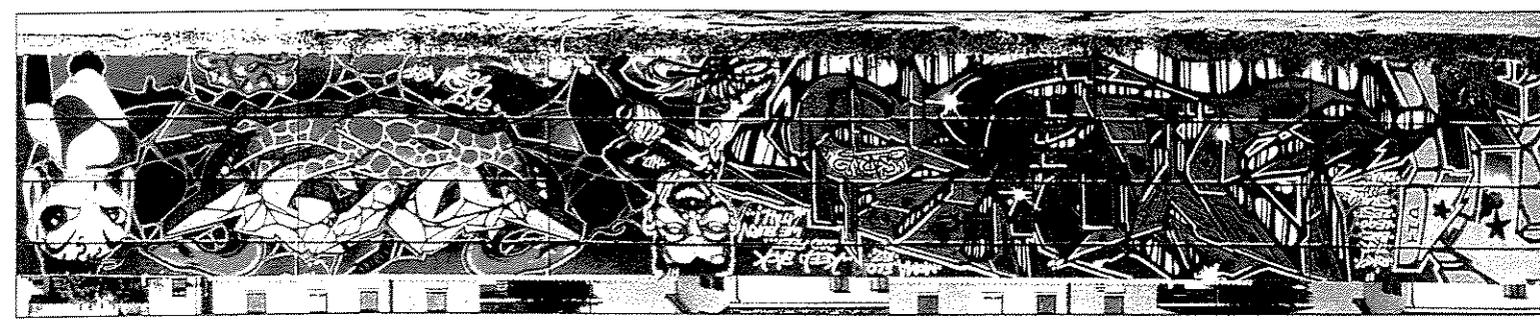
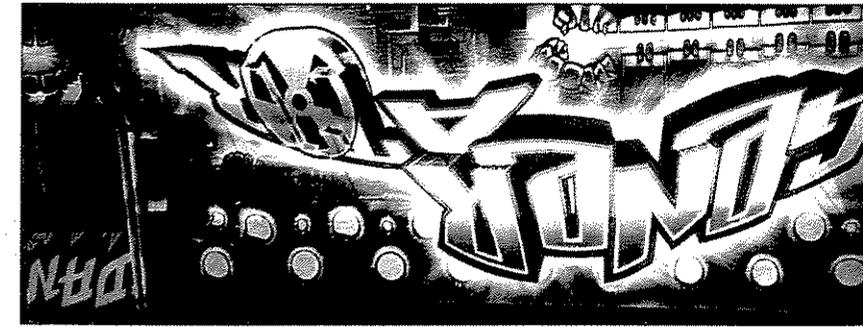
Sem - OSC (Madrid, Spain)



ator (Europe)



La Chambre De Vincent A. Arles, Cedipe (Paris, France)



## O BREAK

A origem do break remonta à época de James Brown, final dos anos 60 e início da década de 70 em Nova York.<sup>28</sup>

Um dos primeiros DJs, o jamaicano Kool DJ Herc, foi quem pronunciou pela primeira vez o termo B-Boy, e até hoje ficaram dúvidas sobre sua real intenção ao ter pronunciado o termo, o de significar “Boogie Boy” ou “Break Boy”. O último ficou como favorito pois os b-boys, os dançarinos, dançavam no break da música.

A origem do termo breakdancing possui várias versões. Uma delas é referente à música, já que os dançarinos se inspiravam e dançavam nos seus Breaks. Outra versão liga-se à movimentação quebrada, que lembra os mutilados de guerra e vincula um protesto.

O break, desde o seu início, foi uma dança mais vivenciada por homens, até pelo seu aspecto competitivo mais evidenciado no universo masculino.

As “Crews”, ou equipes de break, enfrentam-se na dança, nos “rachas”, e, ao invés de brigarem fisicamente, competem para ver quem dança melhor.

Em 1969, o DJ Africa Bambaataa, que também era membro do grupo Soul Sonic Force e líder da Nação Zulu do Bronx, organizou um dos primeiros grupos de dança, o Zulu Kings.<sup>29</sup>

Outro grupo que contribuiu para a difusão do break foi o Rock Steady Crew<sup>30</sup> um dos mais famosos até hoje e que comemorou seu 21º aniversário em 1998. Um de seus dançarinos, o “Crazy Legs”, foi o duble de Jennifer Beals no filme Flashdance, em sua cena final, pela dificuldade dos giros requeridos.

---

<sup>28</sup> A nomenclatura dos passos e movimentação do break foram aqui tratadas principalmente pela forma usual dos dançarinos de Campinas, podendo ser diferente de outras utilizadas. As diferenças acontecem por ser basicamente um estilo informal de aprendizado e dos nomes serem em língua inglesa, o que dificulta a transmissão oral.

<sup>29</sup> Dados históricos sobre o break retirados da revista “Dance o Break”, Editora Três – São Paulo, set. de 1984.

<sup>30</sup> Parte do grupo Rock Steady Crew esteve em apresentações no Brasil em junho de 1996, no Carlton Dance Festival, realizado em São Paulo.

*Crazy Legs e Frosty Freeze*<sup>31</sup>, dois dançarinos, realizavam suas danças no Central Park em Nova York e difundiam o movimento. Foi também este grupo que iniciou a combinação dos movimentos acrobáticos de ginástica olímpica aos “boogies” e “uprock”.

Os primeiros dançarinos de break faziam parte de gangues de rua, que treinavam artes marciais para se defenderem do ataque de rivais. Segundo a revista “The Bomb Hip-Hop Magazine” (abril/maio de 1996), estas gangues tinham influências de movimento vindas do Kung-Fu e da capoeira.

As gangues transformaram os movimentos de luta e defesa em um estilo de dança. A rivalidade entre as gangues foi transferida em competição entre os melhores dançarinos.

Esta transformação de movimentos corporais de luta e defesa em estilo de dança, como parece ter ocorrido no Break, assemelha-se bastante ao acontecido com o frevo no Brasil.

Segundo Antônio Nóbrega, dançarino e pesquisador de cultura popular, os “grandalhões” treinados em capoeira que seguiam à frente das bandas de música no carnaval, realizavam um “cortejo dançante” de proteção disfarçada contra possíveis brigas e confusões. Destes movimentos de capoeira, transformados ao som das bandas de música, é que aconteceram os primeiros passos do que hoje é chamado frevo.

O break possui várias proximidades com a capoeira, o que nos deixa a pensar que esta relação possa ter sido realmente possível. Os elementos em comum são, a formação em roda, alguns movimentos propriamente ditos, como a “queda de rins” e a entrada no centro da roda para dançar. Como na capoeira, existe também no break um confronto. As “crews” ou equipes de dança estão sempre tentando superar e “rachar” umas as outras na dança.

O *Uprock* foi, provavelmente, a primeira forma do break. Em Campinas, o uprock é chamado de o sapateado do break, e corresponde a uma seqüência rápida de transferência de peso entre uma perna e outra, realizada principalmente no nível baixo e médio, com apoio das mãos no chão.

---

<sup>31</sup> Os dançarinos de break são muito conhecidos através de seus apelidos que acabam tomando-se nomes

A partir da influência de mímicos, como os “Shields & Yarnell”, foi então surgindo um outro estilo, o *‘electric boogie’*, um estilo diferente do *boogie* robotizado, com elementos mímicos de abrir a porta, passar dentro de um buraco, e o famoso andar para trás como se estivesse flutuando, o “moonwalk”, muito conhecido pela execução do superstar Michael Jackson.

O “Eletro Boogie” (Eletric Boogie ou Popping) é um estilo de dança com “efeitos especiais”. Assemelha-se a um desenho animado com ilusões robóticas. O eletro boogie cria um efeito ilusionista, como um filme em câmera lenta ou frame-by-frame. Os dançarinos criam efeitos visuais com seus corpos, através de mímicas combinadas com movimentos de deslizar, ondular, congelar, levar choques elétricos ou mesmo imitar animais. O eletro boogie é um estilo que retira o que é naturalista e humano do movimento para criar a ilusão do irreal.

Além do “uprock” e do “eletro-boogie”, existe também o estilo “breaking”. O breaking é um estilo acrobático que inclui giros com apoios em diferentes partes do corpo, giro de cabeça (headspins), giro de costas (backspins), moinho de vento (Windwill), giro de mão (handspin), o flare, cricket, pião japonês, entre outros.

Na década de 80, os breakers de Nova York se encontravam principalmente em um ringue de skate e patinação, o Roxy, pois um dos pré-requisitos estruturais para dançar break é a presença de um chão bem liso, para serem realizados os giros deslizados com maior facilidade. Neste local, concentravam-se os grandes dançarinos procurados e convidados para participarem de filmes e vídeos, como *Beat Street* e *Flashdance*.

Em Nova York, neste período, foi então criado o “Street Arts Consortium”, uma organização para a difusão e o aperfeiçoamento do break e do movimento hip-hop.

Os breakers dançam um estilo musical de mesma raiz do rap, o beat-box, uma fusão de funk com batidas mecânicas e efeitos sonoros.

O beat-box, ou o sintetizador de bateria, tem a percussão produzida eletronicamente e a música dançada pelo break produzida através da beat-box,

mistura a sensação etérea provocada pelos sintetizadores, ao contraste da realidade e calor das ruas.

No Brasil, o break surgiu mais de uma década depois dos EUA, mais precisamente no início de 1984. Este novo movimento corporal pôde ser visto nas ruas das capitais paulista e carioca e nos salões de baile.

Grupos como os “Black Junior’s”, “Electric Boogies”, “Funk e Cia” e “Break gang” foram os primeiros no Brasil. O interesse e a prática pelo break veio, quando estes grupos assistiram a clipes e vídeos desta dança; a admiração e identificação foram rápidas.

O aprendizado da dança, todo feito por imitação, experimentação e incorporação de movimentos, sempre foi na rua e as exibições em salões de baile, calçadas e pátios de shoppings. Existe uma unanimidade em afirmar que break não se aprende na escola ou em academias de dança. É cultura de rua, movimento aprendido e realizado nas ruas.

Alguns grupos admitem que fazem um break abrazeirado, com algumas sintonias com a capoeira.

O introdutor do break no Brasil foi Nelson Triunfo, do grupo “Funk e Cia”. Desde o início até hoje, o break se configura como dança de rua, apesar de ter sido por diversas vezes introduzido em escolas e academias sem muito sucesso.

Após a grande divulgação desta dança, através dos meios de comunicação, de astros de cinema e da música, como por exemplo Michael Jackson, a moda break cessou. A moda de dançar break, não o próprio break, que está sempre nos surpreendendo e aparecendo nas ruas da cidade.

Os atuais breakers não dançam influenciados pela mídia. Após a ‘seleção natural’, restaram os dançarinos que incorporaram a atitude e a identidade desta cultura.

Da introdução do break no Brasil até esta pesquisa na cidade de Campinas, posso notar algumas transformações sofridas pelo movimento. Uma delas são as preferências de movimento. Os breakers de Campinas preferem as seqüências de giros no solo com união de influências acrobáticas da ginástica

olímpica, em detrimento dos “uprocks”, considerado pelos mais antigos o “break com estilo”.

Outra alteração está ligada ao vestuário. Na década de 80 usavam-se luvas, joelheiras acolchoadas, sapatilhas de solado liso e bonés ou qualquer outro estilo de chapéu. Hoje, o figurino break é menos colorido, predominam o cinza, preto e cores frias. Os bonés não perderam espaço, porém, para realizar as seqüências de solo, são utilizados gorros (com tela e espuma) para melhor deslizar e amortecer os giros de cabeça no chão, e as sapatilhas foram substituídas por tênis reforçados e roupas esportivas, preferencialmente da marca Adidas.

O que não foi modificado no break é sua predominância entre os homens. O principal motivo alegado por parte dos breakers recai sobre a dificuldade e o esforço físico exigido pela dança.

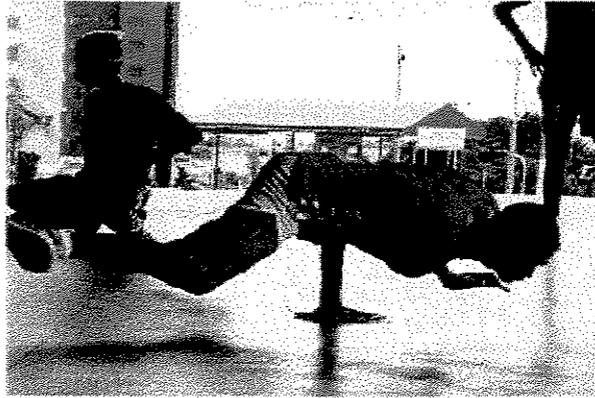
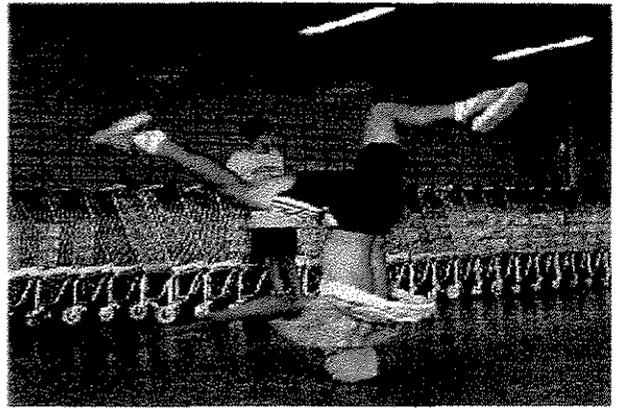
O break requer muita habilidade, precisão e força para executar os movimentos, uma exigência física que não atrai muitas mulheres. Os homens rolam, giram e caem no chão machucando seus corpos, sem muitos cuidados especiais.

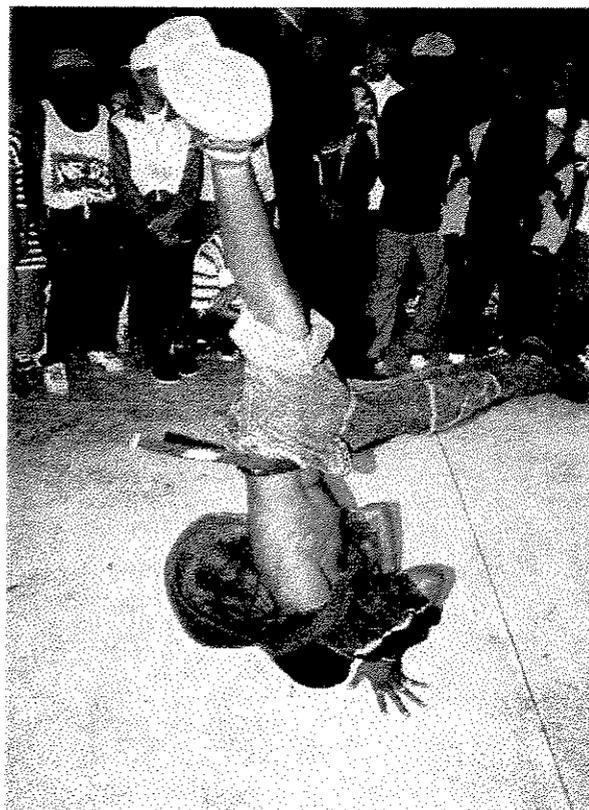
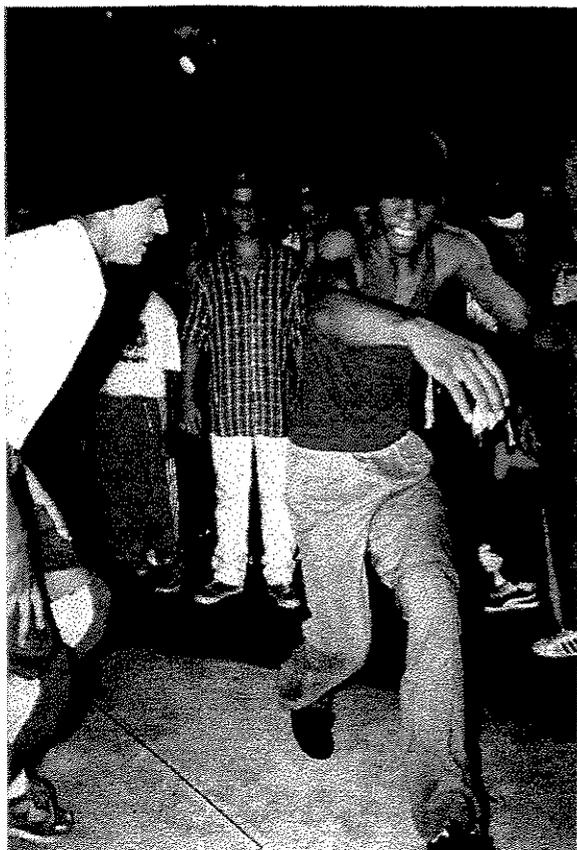
*“ Mas sozinho eu sofri muito, já fui até em hospital por causa disso.*

*O médico me perguntou o que eu tinha feito ali, e eu falei que tinha ralado na parede. Era mentira.*

*Aí eu passei os medicamentos, aí foi só o tempo de sarar, fechar de novo, eu dancei de novo e machucou. Mas eu não paro de dançar não.”*

(Ronaldo da Silva Farias, dançarino de break)







## IV- Pesquisa de campo

### IV.1- Procedimentos e metodologias

A primeira etapa da pesquisa foi de levantamento bibliográfico (revistas, semanários, fanzines<sup>32</sup> e jornais) referente à contextualização do repertório e origens do Funk e Break .

A segunda etapa foi direcionada para uma pesquisa de campo em que foram utilizados os seguintes procedimentos e instrumentos.

- 1- Observação, durante o baile, dos principais acontecimentos e estruturas do salão, como : número de pessoas, música, espaço, luzes. (registro em diário de campo)
- 2- Observação, gravação em vídeo e registro fotográfico<sup>33</sup> das danças Funk e Break para posterior análise.
- 3- Coleta do discurso dos dançarinos, através de aplicação de questões geradoras sobre as danças e o significado da dança para eles.

Para a análise das danças foram utilizados algumas estruturas do referencial de análise de movimento de Laban (1978), e para a análise do discurso a metodologia da “Análise de Conteúdo”, desenvolvida por Laurence Bardin (1977) através de uma adaptação da técnica de análise de asserção avaliativa (Evaluative Assertion Analysis - EAA), elaborada por Osgood, Saporta e Nunnally.

---

<sup>32</sup> Fanzine é um informativo impresso alternativo. Sua periodicidade não é muitas vezes regular. Ele circula quando se torna viável a sua produção. Os fanzines são geralmente elaborados ‘caseiramente’, não possuem a distribuição localizada em bancas de jornais e revistas, eles têm seus próprios circuitos de distribuição como pontos de venda, telefone do responsável, etc.

A palavra fanzine vem da união de *fan* ( fã) e *zine* (magazine, revista). Geralmente os fanzines, ou mesmo zines, como são chamados, tornam-se a divulgação impressa de um movimento, noticiando e informando os fãs de um estilo sobre os acontecimentos e as novidades da área.

Existem fanzines especializados em quadrinhos, poesia, artes visuais, hip-hop, heavy metal, movimento punk e assim por diante.

<sup>33</sup> Fotos de Mansur Haddad e João Maria.

## IV.2- Diário de baile

### Na trilha dos bailes ...

No livro “A festa no pedaço”, José Guilherme Magnani trabalha com cultura popular e lazer na cidade, relatando as possíveis dificuldades no trabalho em condição de pesquisa. Quando diante de sociedades com padrões culturalmente diferentes dos seus, o pesquisador deve estar alerta e manter uma situação de “estranhamento”, para que o desconhecido não se torne tão familiar que se deixem de notar questões supostamente desinteressantes.

Este risco é ainda maior para aquele pesquisador que tem seu objeto de estudo inserido na sua sociedade. As familiaridades - língua, acessibilidade, informações antecedentes, podem ser obstáculos para a pesquisa, cegando a investigação e a conduzindo a idéias pré-concebidas e senso comum (Geertz, 1989). Em casos assim, antes do início da pesquisa, exige-se o ritual de transformar o “familiar” em “estranho”.

Ao iniciar meu primeiro contato como pesquisadora nos bailes freqüentados pela juventude que mora na periferia da cidade de Campinas, o ritual de tornar o familiar em estranho não foi difícil. Realmente, foi inusitado chegar, num domingo à noite, ao baile da ACSPM (Associação dos Cabos e Soldados da Polícia Militar), para assistir a um espetáculo de jovens que chegavam para dançar e se divertir. (Para mim, era um paradoxo um movimento conceitualmente ligado à marginalidade ser realizado em um clube da polícia militar)

Foi um início diferente para objetivar a pesquisa de campo, em um final de semana e noite adentro. Foi minha prova dos nove (se não gostasse a pesquisa terminaria ali). Meu primeiro contato direto, fora dos padrões acadêmicos, com a linguagem de rua e o movimento Hip-Hop, sua ideologia e forma de manifestação.

Tentar transpor este fenômeno, aquela energia, o calor e o movimento, para uma dissertação, ou melhor, olhar este repertório corporal nos bailes através de uma ótica “culturada” e fundamentada nas exigências da instituição, não era e

nunca foi tarefa simples para mim, uma pesquisadora iniciando sua vida acadêmica. Foi grande a exigência de buscar a maior fidelidade possível e o desejo de não deturpar, de modo algum as “verdades” deste movimento com minhas interpretações. Assim ao relatar os bailes realizados nos meses de fevereiro a junho de 1997 na ACSPM e Clube Impera Samba de Campinas, procurei ter a imparcialidade exigida em uma pesquisa (a medida do isto é possível), e objetiva.

*Impressões sobre os primeiros bailes...*

*Local: ACSPM*

*DIA 23 de fevereiro*



Preparei-me para ir ao baile, na posição de pesquisadora, com todos os equipamentos necessários, máquina fotográfica e câmera filmadora. Cheguei na hora, 18:30, exatamente meia hora após ter-se iniciado o baile, segundo o ingresso “ a partir das 18:00.” Estranhei nenhum carro na porta, luzes apagadas, sem sinal de movimento.

Fui ao bar em frente e tentei obter informações sobre o evento. O responsável pela organização estava coincidentemente no bar e me informou que talvez não ocorresse baile naquele domingo. Sem estruturação prévia, o equipamento de som ainda não havia chegado.

Bastante decepcionada com a minha primeira investida, fui consolada pela voz do responsável:

“- Vem no próximo fim de semana. O concurso de dança só começa dia 16/03 e, pode ficar tranqüila que aqui não vai ter briga, tiroteio ou confusão.”

Não sei se saí feliz pela notícia ou decepcionada pela tentativa frustrada. No mínimo, não iria correr riscos da tão temida violência da periferia.

Local: ACSPM

Dia 16 de março

Cheguei à ACSPM com um pouco de apreensão. A rua estava vazia, com lugares para estacionar o carro facilmente. Será que vai haver baile?

Entrei no clube e passei por uma meticulosa revista corporal em busca de algo que pudesse agredir ou interferir na ordem do ambiente (armas, drogas, etc.).

Entrando no salão, uma surpresa: estava lotado!

Boa constatação de que a falta de carros na rua não significava falta de pessoas dentro do salão; afinal, elas chegavam, provavelmente, de ônibus. Meu referencial de classe média me condicionou a achar que não havia ninguém.

O salão cheio era tudo o que eu esperava ver. Era bonito perceber o movimento geral no espaço produzido pela pessoas que dançavam.

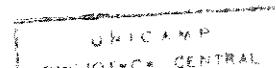
Existia no salão uma uniformidade de cores dada pelas roupas bem similares. Predominância do preto, cinza, branco e azul (cores frias). O “figurino” básico eram as calças largas, tênis e uma infinidade de bonés. A média de idade variava de 13 a 28 anos.

Pelos meus cálculos, apenas 20% de presença no baile era de mulheres que não se destacavam muito, pois vestiam roupas parecidas com as dos homens e não se posicionavam no centro do salão, pelo visto, espaço oficial para a execução das coreografias ensaiadas e das performances de grupo.

O bar estava vazio, e percebia-se claramente que o elemento catalisador do baile não era nem o bar, nem as garotas: os jovens tinham ido ao baile para DANÇAR.

Antes do início do concurso, os grupos, dançando no salão, variavam no número de integrantes de 2 a 7 pessoas que ocupavam o espaço central do salão executando, cada qual, a sua seqüência de movimentos.

Simultaneamente, ocorriam de 5 a 10 coreografias. Algumas mais vigorosas e ensaiadas e outras, ainda em fase de aprendizado e treino. Existia em comum um fator bastante interessante: não se dançava sozinho!



Os dançarinos começavam a dançar (mínimo 2) e outros, que sabiam a seqüência, se uniam a eles para dançarem. A coreografia era repetida pelo grupo diversas vezes durante a noite, e este processo fazia parte do aprendizado. Também o espectador, ao observar um grupo dançar repetidas vezes, aprendia os passos.

A coreografia indicava que ensaiavam, que se preparavam para o baile, que, além de encontro e divertimento, era um espaço de espetáculo que eles davam a si mesmos, ora dançando, ora apreciando.

O baile é momento de exibição, apresentação, troca de conhecimento e reciclagem.

Poucas meninas estavam dançando, talvez porque, pelo que notei, a movimentação era composta, na sua maioria, de elementos de categoria masculina como: força, diretividade e vigor físico. 90% dos dançarinos eram homens. Percebi algumas mulheres ensaiando seus passos mais timidamente, na lateral do salão.

Os espaços eram bem respeitados e, se um grupo estava ocupando determinado local do salão, nenhum outro vinha ocupá-lo. Somente o quadrado central, que funcionava como “palco de apresentação” era dividido entre os grupos que entravam para dançar.

Em determinado momento, abriu-se uma roda no salão que, (eu viria a saber depois) era uma roda de break.

O espaço central foi ocupado por um grupo de mais ou menos 5 dançarinos homens e cada um deles realizou um solo acrobático: giros de tronco no chão, mortais, saltos, giros de cabeça no chão, etc. O break faz parte do movimento Hip-Hop e, foi o único momento em que vi dançarinos se apresentando individualmente.

Percebi que havia uma relação entre música e qualidades de movimento. Quando o DJ “solta” determinada música é hora de dançar de uma determinada maneira.

Chegou então a hora da primeira etapa do concurso de dança. O corpo de jurados foi chamado a compor a mesa e o público se deslocou do espaço central do salão que seria o palco.

Neste dia, quatro grupos se apresentaram, sendo 16 dançarinos ao todo (15 homens e 1 mulher). Todos os grupos participantes possuíam nomes em inglês como: Big Street, Black Angels.

Os figurinos dos quatro grupos eram bem elaborados (tecidos brilhosos, lantejoula, etc.) e todos os seus integrantes trajavam o mesmo figurino. Somente se diferenciava o grupo composto pela menina. Por ser mulher, seu figurino era diferente e, na execução da coreografia, ocupava posição central, em destaque, proporcionando uma simetria visual. Aliás a simetria visual foi predominante no posicionamento espacial de todos os grupos, nas roupas e nos movimentos.

Todas as coreografias foram bem ensaiadas previamente e percebi que, nesse estilo de dança, o sincronismo de movimento é muito valorizado.

Todos os grupos executavam as seqüências em uníssono. Todos juntos, com movimentos iguais.

Quanto maior a igualdade na execução, melhor. Considerei que um dos grupos tinha a sua coreografia mais bem elaborada que a dos demais, em termos de variedade de passos, deslocamento e aproveitamento de espaço, revezamento do número de dançarinos (alternância) e preocupação com um contexto cênico. Pareceu-me que estas danças (Funk Miami) possuem um código próprio de movimentos e não são tão livres para a criação.

Percebi que as mulheres que dançavam eram “checadas” por olhares de homens e de outras mulheres, e isto foi intensificado quando o grupo de dança com uma integrante mulher se posicionou, para apresentar no concurso.

Um dos rapazes que estava ao meu lado comentou com um colega:

*“- Olha, tem uma menina dançando neste grupo, e ela ainda está no meio do grupo!”* (sobre a formação espacial)

Foi uma atitude de estranhamento e acreditei que dançar, no meio desta comunidade de homens, era uma forma de afirmação de identidade com o grupo e também de força. Como os homens, culturalmente nesta sociedade, desempenham o papel correspondente a este estigma da força, é de considerar que eles o sustentem também na dança.

Notei que as mulheres precisavam lutar por esta conquista e este espaço no momento de dançar. Quando ele é conquistado, após todos os julgamentos e, a aprovação é feita, segue-se o respeito e consideração do grupo.

Local: ACSPM

Dia 23 de março

No mesmo local, as mesmas impressões anteriores na chegada, sem carros na porta e o interior do salão lotado. A revista (verificação corporal) feminina não aconteceu. Eu estava com a câmera filmadora para tentar registrar algumas cenas, mas nem a bolsa grande que continha o equipamento foi revistada.

Duas opções, ou eu já estava me tornando conhecida (eu era um elemento estranho, exterior e eles podiam notar isso com facilidade) ou a rigidez inicial foi apenas uma aparência.

O baile estava cheio e já dava para reconhecer rostos e corpos. O público era cativo, os freqüentadores eram constantes e senti-me mais “em casa”.

Achei que o público iria ficar constrangido de haver uma pessoa praticamente desconhecida filmando as performances, mas isto não ocorreu.

O organizador, “Zezé Vital”, deu-me carta branca e o público pareceu ter aprovado.

Nesta noite, havia duas garotas dançando no centro do salão, formando um trio com um outro rapaz. O trio dançou todo o baile, executou coreografias complexas em sincronia e o público apreciou seu desempenho. Fiquei feliz ao perceber que as mulheres também podiam ter seu espaço durante o baile, impressão que não havia tido anteriormente.

Na hora do concurso somente um grupo se apresentou, com cinco integrantes homens. O nome era também em inglês e como a coreografia estava bem ensaiada, o público aprovou.

Fiquei fazendo experimentações de iluminação para ver se conseguia registrar cenas e danças, mas, como o salão estava muito escuro, apenas uma luz estroboscópica central, não foi possível gravar nada.

Percebi que algumas músicas provocavam mais agitação (vontade, alegria de dançar) nos dançarinos. As mais conhecidas e apreciadas serviam de estímulo para se dançar com maior tenacidade e vigor.

Local: ACSPM

Dia 06 de abril

Cheguei ao baile e meu corpo não passou pela revisão detectora de materiais. Somente a bolsa que continha a filmadora foi aberta e olhada .

Reconheci muitas pessoas. O som, porém, causou-me estranheza. Que música era aquela? Samba, pagode. Não, não tinha entrado no baile errado. Depois de algumas perguntas, fui informada de que os freqüentadores haviam pedido para o DJ meia hora de samba e de que esse procedimento era normal.

Foi interessante saber que estes estilos, e não só o RAP e Funk, também agradam ao público e não provocavam rumores de reclamação.

Havia muitas pessoas dançando samba-pagode. A coreografia se caracterizava por passos de samba alternados com giros e troca de direções, uma seqüência curta que todos executavam conjuntamente.

Fiquei conhecendo um dos integrantes do grupo "Ritmos de rua" e também jurado do concurso. Seu nome era Mauro Páscoa, ex-aluno da FEF-UNICAMP. Ele me apresentou vários dançarinos e me senti mais "pertencente" ao baile.

Como estava com a filmadora, muitas pessoas vieram falar comigo, queriam cópias da fita com o grupo dançando, queriam dar entrevistas e fazer reportagem. Fui confundida com um repórter e, no meio do salão com luzes e som, foi difícil explicar o que era pesquisa de campo, mestrado, etc.

Muita gente me procurou, abriram caminho e fizeram muitas demonstrações de dança para que eu pudesse gravar. No lugar de timidez e rejeição, a câmera filmadora foi uma aliada e teve enorme aceitação, até contribuiu para a minha integração no universo do baile.

Neste dia a população masculina era de 80 a 90%.

Apenas três grupos se apresentaram no concurso (Generation Explosion, T.D.P., e Naja's Dance) e neles apenas integrantes homens, variando na composição de 3 a 5 dançarinos.

Conquistei um status no baile. Pude registrar em vídeo as apresentações do palco e com direito a cadeira. Pude ver, na ficha de pontuação dos jurados, quais eram os critérios e quesitos do concurso.

A classificação era dividida em 4 itens: Coreografia, Sincronismo, Visual (figurino) e Torcida (1ponto), sendo dois jurados responsáveis por cada critério e a torcida (existência ou não) valia 1 ponto.

Foi um bom baile!

Local: ACSPM

Dia 20 de abril

Nesta noite não havia concurso de dança; era um baile normal. Dali a duas semanas aconteceria a semi-final e houve uma pausa para que os grupos se organizassem e ensaiassem.

Encontrei o baile mais vazio que habitualmente e associei este fator à ausência do concurso, ou seja, menos torcidas, menos espectadores. Fui revistada novamente, e nunca tive certeza se havia me tornado conhecida do local ou não.

Não percebi também relação entre uma revista corporal mais intensa e a presença ou não de violência. Em todos os bailes a que tinha ido até então, nunca presenciei qualquer sinal de violência ou agressividade no salão entre os frequentadores .

Outra característica diferencial daquela noite foi a presença de um número maior do público feminino, a taxa foi de 30 a 40% de mulheres no baile. O ritmo musical predominante foi o Rap e o charme, não o funk, pois não havia concurso. O público que aprecia este estilo funk , na sua maioria também gosta de RAP. Já a recíproca não é verdadeira, segundo o organizador do baile Zezé Vital.

O DJ deve estar sempre atento para conduzir o baile. O que ele toca depende do que o público quer ouvir e também do espírito da noite. Tudo pode mudar e você nunca vai para o baile com a certeza do que realmente vai acontecer. Neste baile, a movimentação e as danças foram diferentes e atribuí isto, ao estilo de música, à ausência do concurso e também ao número maior do público feminino.

Havia grupos realizando coreografias marcadas e também aconteceram momentos mais livres, como:

- Grupos em círculo, saltando em um movimento de abrir e fechar sem marcação rígida de movimento, seguindo a música.
- O bate-cabeça, dança dos rappers.
- Pessoas sozinhas com movimentos imitando um cantor de RAP, jogando braços e transferindo o peso do corpo.
- Duas mulheres de frente uma para outra realizando um jogo de braços que faziam círculos pela cabeça e tronco e preenchiam o espaço da outra em alternância, em ritmo mais rápido, porém sinuoso.
- Movimentos de quadril no sentido frente-atrás em pares (visualmente sexuais) e em grupos de mulheres movimentos de quadril alternados.

Além disto, também aconteceu roda de break e grupos dançando “passinhos” em sincronia. Já percebo que sou reconhecida, pois muitos me cumprimentam e acenam com a cabeça. Cheguei ao baile mais tarde, por volta de 21:30h e fui embora quando ele terminou (23:00). Como era véspera de feriado, esperava encontrar o clube cheio e animado: não sei por que razão isto não aconteceu. Gravei em vídeo cenas interessante, pois me pareceram diferentes das demais, mas não fiquei à vontade naquele noite. Senti-me um pouco invasora do espaço e do movimento alheios, embora os dançarinos nunca tenham reclamado ou mostrado desaprovação visível.

Local: Impera Samba

Dia 23 de junho

Esta noite o baile tinha novo endereço. O mesmo público, a mesma organização, mas em outro espaço.

O novo clube era bem em frente ao antigo lugar, a ACSPM, e foi um lugar reformado para ser espaço de samba e pagode de público classe média, mas o antigo organizador endividado com o aluguel, ofereceu para Zezé Vital realizar os bailes Hip-hop por lá.

Com bailes de sexta a domingo, o público que já apreciava o evento tinha então maiores opções. Sexta-feira a entrada era R\$1,00 e no sábado as mulheres não pagavam até as 23:00h.

O local era bem maior. O clube contava com dois salões grandes e separados onde tocavam sons e estilos diferentes: um salão para pagode e samba e outro para o hip-hop e afins. Percebia-se que o público era basicamente o mesmo no dois salões; salvo preferências individuais, transitava-se de um salão para o outro.

Naquela noite, havia uma atração musical, o grupo de Rap, RZO/RCO, e todos se dirigiram para o salão do hip-hop.

Reconheci alguns dançarinos que freqüentavam o outro baile e achei o público bem parecido com os freqüentadores do ACSPM. Convém ressaltar a presença equivalente do público feminino, equilibrado então com o masculino, o que não presenciei no antigo salão. A grande maioria, 85% dos freqüentadores eram negros ou mulatos.

Percebi que havia namoro e paquera, o que não acontecia anteriormente, porém o bar estava, como sempre, praticamente vazio.

Acredito que o poder aquisitivo baixo afastava o público do consumo do bar. O motivo principal e inibidor para o bar era a questão financeira e não o desejo. O preço da cerveja era de R\$1,50, preço relativamente alto e mais caro que a própria entrada no baile.

Durante a noite estranhei o clima e toda hora eu me pegava pensando “Mas quando é que eles vão começar a dançar? Cadê a dança?” Ocorriam alguns movimentos em pequenos grupos (2 ou 3), mas, isoladamente, nada contagiante ou empolgante. Buscando os motivos, comecei a reparar na música: Rap nacional (Visão de rua, Racionais MC’s). Com este estilo musical não ocorrem passos coreografados em grupos, a atitude é mais contemplativa e reflexiva, os freqüentadores escutam as letras e cantam junto, simulam o movimento dos cantores de Rap, muitos braços, gestos e balanço de tronco.

Um outro fato reafirmou o ato coletivo de dança no baile: perguntei a um dançarino, o Tuta, por que ele não estava dançando e ele me respondeu:

*“- Meu parceiro que dança comigo não veio hoje...”*

Concluí, segundo minhas observações anteriores, que não se dança sozinho no baile e que os passos são ensaiados em casa, para serem apresentados nos salões.

Isto não exclui que, durante o baile, não se aprendam novos movimentos. A observação é o principal fator de aprendizado.

Mas se você, como o dançarino Tuta, já possui e tem afinidade com um parceiro, sua ausência deixá-lo sozinho e o pior, parado.

#### IV. 3- Descrição geral das danças.

A visualização e a oportunidade de apreciação destes dois estilos de dança presentes no baile encontram-se, em síntese, registrados no vídeo que acompanha esta dissertação.

É fundamental, neste ponto, que se aprecie visualmente a estética das danças em vídeo para que posteriormente ocorra a leitura da descrição escrita das principais estruturas coreográficas presentes no Break e Funk Miami.

Para a descrição destas danças utilizou-se um referencial próprio da dança para análise de movimento, o sistema Laban.

A escolha pela utilização do sistema Laban como instrumental de análise de movimento veio ao encontro de uma necessidade de categorizar elementos presentes na dança e sistematizar estruturas de movimento, para que estes possam se constituir em materiais teóricos consistentes na relação com a identidade cultural do grupo de dançarinos e nossa sociedade.

Laban (1978) foi um grande estudioso do movimento e contribuiu significativamente para a compreensão e entendimento dos elementos fundamentais presentes no ato de mover-se, seja ele no cotidiano ou na expressão artística. A profundidade de seus estudos é um grande referencial de base para todos os que pretendem realizar pesquisas com enfoque no movimento humano.

Após a seleção dos principais padrões de movimentos presentes nas danças Break e Funk Miami, faço uma relação destas com as áreas de estudo apresentadas por Laban, mais precisamente as áreas da Eukenética (estudo das dinâmicas de movimento) e da Corêutica (estudo do espaço).

As dinâmicas de movimento, segundo Laban, se relacionam com a combinação dos quatro fatores básicos, as variações das qualidades de PESO (firme-forte, leve-fraco), TEMPO (rápido-lento), ESPAÇO (atitude direta ou multifocada) e FLUÊNCIA (livre-controlada). E em relação ao espaço, a Corêutica vem auxiliar na análise descritiva dos princípios de orientação espacial (níveis, planos, tensões espaciais, progressões, projeções e formas).

*“O conjunto dos estudos da Eukenética e da Corêutica permitem reconhecer as relações do movimento com o espaço exterior e as relações deste com as atitudes internas que motivam o movimento” (Silva, S. , 1994: 53)*

Este conhecimento permite traçar alguns paralelos entre a ação da dança e o contexto histórico-social no qual ela está inserida, sua atuação, suas características e seus símbolos vigentes, relacionando a análise do movimento com o seu contexto social , sua identidade cultural e com o significado que têm estas danças para os próprios dançarinos.

Assim, podemos encontrar suporte para inferir suposições e deflagrar símbolos contidos nesta dança, relacionando: análise do movimento - conteúdo - simbologia - cultura.

Todas as especificações de movimento grifadas (exemplo: nível médio, peso firme) são provenientes do referencial de análise do sistema Laban (1978).

#### IV. 3. 1. O Break

A primeira impressão, ao ver o break no baile, foi assim descrita no diário de campo: “com o início de uma música que lhes parecia familiar, um outro comportamento corporal tomou conta do espaço central do salão; uma roda foi formada e no centro desta deu-se início a uma série de solos acrobáticos incríveis.”

Nesta primeira descrição de um comportamento corporal, ou melhor, de uma dança, anteriormente nunca presenciada, encontram-se, apesar de, em formas simples, algumas importantes estruturas do break.

É importante lembrar que os dançarinos de break, aqui em Campinas, são todos homens e, a presença de mulheres, dançando, é muito pequena. Apenas algumas, durante o treino de break, tentam aprender alguns dos movimentos. Durante a pesquisa, somente três meninas entraram em uma roda de break, para

dançar o “boogie”.<sup>34</sup>

Os movimentos do break têm influências de várias culturas corporais como as artes marciais, danças africanas, capoeira, mímica, ginástica olímpica e muito funk. Porém, ser breaker não é apenas ter aptidões de um ginasta ou um capoeirista, entrar na roda e executar um “esquadro” ou um “mortal”. Como o dançarino Herval nos diz em entrevista:

*“- Ser breaker é ter uma atitude”.*

Segundo ele, pode se reconhecer um breaker pelo modo como ele entra na roda, pela combinação de movimentos que faz, por aquilo em que acredita e pela maneira de dançar. É isso que o faz ser um integrante do movimento hip-hop.

Os breakers, apesar da presença dos “rachas”, são, em Campinas, um grupo bastante unido. O local de treino é aberto para quem quiser chegar e aprender e, nas rodas do baile, todos podem entrar para dançar. A formação espacial do break assemelha-se à capoeira: forma-se uma roda na qual se delimita o espaço central de ocupação para os dançarinos.

Geralmente, os dançarinos ficam em pé, na roda, prontos para entrar e dançar. Na maioria das vezes apenas um por vez entra na roda para executar sua seqüência, e logo após sua saída, um outro entra na roda e começa a dançar. A roda não fica vazia e, somente quando existem seqüências coreografadas em dupla, é que dois dançarinos dividem o mesmo espaço.<sup>35</sup>

Não existe divisão do tempo de permanência no centro da roda, como não existe também uma ordem de entrada para a dança. Todos os dançarinos estão de pé, voltados para o centro da roda, prontos para entrar. Um olhar ou um movimento são o indicativo do próximo dançarino. Não ocorrem pedidos verbais, nem preparação ao pé do berimbau, como na capoeira; a ordem é estabelecida informalmente sem brigas ou confusões.

Percebi uma certa cumplicidade, ou mesmo respeito, entre os breakers em relação à divisão do espaço-tempo de permanência na roda, durante a dança.

<sup>34</sup> Durante o I Encontro de break de Campinas, dia 25 de abril de 1998.

<sup>35</sup> Nos Encontros de Breakers, devido ao grande número de participantes, são formadas mais de três rodas ao mesmo tempo e entram mais de um dançarino de cada vez para dançar.

Um dançarino pode entrar repetidas vezes dentro da roda, se for de sua vontade, ou apenas uma vez ou outra e, ainda, somente observar os outros dançarem.

Com frequência, um mesmo dançarino entra várias vezes na roda para dançar seqüências diferentes a cada vez e para ter a oportunidade de aperfeiçoar os movimentos, caso não os tenha executado corretamente.

No Break, observam-se três momentos coreográficos distintos e complementares: o primeiro, chamado de *boogie* ou *eletro-boogie*, o segundo, o *uprock*, e o terceiro, o *breakdancing*, os giros e acrobacias de chão.

Na roda, estes três momentos convivem harmoniosamente. Os dançarinos compõem suas seqüências e entradas na roda, dançando um destes momentos.

Existe uma preferência pessoal em relação aos movimentos e, nem todos os dançarinos de break dançam, ou mesmo sabem dançá-los todos. Cada um tem seus movimentos preferidos e sua maneira específica de dançar. Os “da antiga”, como denominam os breakers, dançam com maior frequência o *eletro-boogie* e o *uprock*, considerados por eles, o “estilo” do break. Já os dançarinos mais jovens do movimento break são mais atraídos pelos giros e acrobacias de chão, que exigem grandes habilidades físicas, e encantam pelo virtuosismo e dificuldade técnica.

O *eletro-boogie*, composto por elementos da mímica, é muitas vezes chamado de “robô” e executado quase sempre em pé, nível alto e médio. O *eletro-boogie* foi um dos primeiros movimentos dançados no break. Ao dançar o *eletro-boogie*, os dançarinos segmentam o corpo nas articulações, utilizando-se de movimentos diretos e leves, com formas estáticas. Alternam-se a ação de pontuar com o ficar parado e a ação de deslizar ( movimento suave, direto e lento), dando impressão aos espectadores de um boneco se movimentando.

Neste momento, existe uma não utilização dos movimentos orgânicos, redondos, com fluência livre, e são privilegiados aqueles que são arbitrários, com fluência controlada, dando uma sensação de quebra, não organicidade, de não humano, de robô.

As mímicas nem sempre têm uma representação de situação concreta. Muitas vezes são seqüências representando os movimentos de um robô, ou boneco, ou movimentos de uma pessoa mutilada, sem braços ou pernas.

Em situação concreta, alguns dos movimentos mais comuns são: entrada em ambiente de passagem estreita como porta ou janela, de passear sem sair do lugar com o movimento de deslizar, de andar para trás, consagrado pelo astro Michael Jackson, o de quebrar o corpo como se as partes estivessem se fragmentando ou desmanchando, para depois se recompor.

A presença de movimentos arbitrários, não orgânicos e a utilização do corpo pelos segmentos, enfatizando as articulações dos membros são as características principais do *eletro-boogie*.

O *eletro boogie* também combina com a música do break pela eletronização e artificialização do humano.

Nas músicas de break, usualmente, os cantores utilizam uma técnica de aparelhagem e microfonação, pela qual a voz torna-se “eletronizada”. Ela é captada pelo sintetizador que lhe dá uma “envelopagem” e um tratamento eletrônico. Juntamente com a eletronização da voz, estão também a bateria e os instrumentos, todos sintetizados.

O eletrônico nestas músicas constitui-se em uma linguagem própria, produzindo uma sensação sonora mais espacial e artificial, fora das referências cotidianas de sonoridades.

A ‘eletro-música’ une-se ao *eletro-boogie*, referindo-se à desumanização da voz e do corpo. Voz e corpo transformam-se em meios de descaracterizar seus elementos humanos.

O *uprock*, ou o sapateado do break, é executado a partir da transferência de peso dos pés e também das mãos, realizado preferencialmente no nível médio e baixo.

O *uprock* tem uma dinâmica rápida de transferência de apoio de um pé para o outro, alternando-se com giros em torno do próprio corpo e no nível baixo; as mãos dão o apoio para que os pés executem mais livremente a seqüência.

A rapidez da seqüência cria no espectador a ilusão de que o dançarino quer “amarrar-se” ou “embrulhar-se”, formar um nó usando cabeça, trono e membros.

Às vezes, o dançarino “brinca”, segurando com a mão um dos pés e passa, com o outro pé, através de giro e salto por este elo formado no corpo. A velocidade da alternância de apoio dos pés, no chão, juntamente com a brincadeira de se enroscar são finalizadas, em geral, com uma forma parada no chão, pernas cruzadas e gestos engraçados e provocativos.

O *uprock* é bastante executado pelas equipes de break para provocar uma outra equipe, na hora do racha. As formas de finalização do *uprock* têm um tom provocativo e irônico, enfrentando os dançarinos das outras equipes e incitando-os para que entrem na roda.

O terceiro momento é composto por *giros e acrobacias de chão* variadas. Quando os dançarinos dizem, referindo-se ao break: “- Vamos lá rodar”, é a este momento da dança que estão se referindo. O break é muito associado à ação de girar e isto não é por acaso. O giro está muito presente nos movimentos do break.

Este momento é muito apreciado pelos dançarinos mais jovens. O “rodar” no chão é uma das maiores dificuldades técnicas do break. São movimentos e acrobacias variadas que exigem bastante força e flexibilidade corporal dos dançarinos. Vários dançarinos de break relataram as atividades diárias de exercícios de alongamento e força (braços e abdominal) para conseguirem dançar bem o break nos finais de semana. Geralmente, os dançarinos de break são dedicados em sua prática física, cuidam da alimentação e fazem muita ginástica.

Os principais movimentos deste momento são o “moinho de vento”, os “spins” e o “flare”, que se dividem em variações como: back spin (giro de costas), head spin (giro de cabeça), flare ponteiro, parafuso, suicídio, pião japonês, tartaruga, relógio, esquadro, extorsão, trançado, giro de mão (handspin), entre outros.

Em relação ao momento de giros e acrobacias, a característica principal é dada pela fluidez, pela idéia de continuidade passada pelas seqüências, que são geralmente executadas no nível médio e baixo. As transições são sem quebra, trazendo a sensação de fluxo e organicidade.

Cada vez que um dançarino entra na roda para “rodar”, busca a união de vários destes giros e acrobacias, do giro de costas ao de ombro, ao de cabeça e assim por diante, como se tudo fizesse parte de um só momento de girar.

Os espectadores ficam tão envolvidos com a fluidez, que não percebem quando acabou um giro e iniciou-se outro. Os pontos de apoio no chão variam da cabeça para as mãos, costas, cotovelos e ombro. O girar continuamente provoca nos dançarinos, principalmente porque ficam em outras posições de cabeça e olhar, uma outra percepção do mundo.

O mundo é percebido, de dentro da roda, sob outras perspectivas e de outras formas. Alguns dançarinos até relataram que “saem de si” quando rodam, vendo cores nunca vistas anteriormente<sup>36</sup>.

O giro contínuo traz a modificação de referências concretas e abertura para novas sensações. Outra característica deste momento está no grau de dificuldade técnica para execução destes giros. O rompimento de limites e a busca da superação física provoca enorme prazer nos dançarinos e é por isso que eles treinam tanto para aprimorar e criar novos movimentos.

A incorporação de movimentos provenientes de outras áreas, como as técnicas de artes marciais e ginástica olímpica, é muito presente neste momento. O aparecimento de um novo estilo pode surgir por agregação de vários elementos provenientes de outras técnicas corporais e os breakers compõem e desenvolvem muito bem esta habilidade de apropriação. Inclusive, faz parte do break esta possibilidade de assimilação de movimentos diversos.

---

<sup>36</sup> Entrevista com o participante nº12

### IV.3.2. O Funk Miami

O Miami não é um estilo de dança de fácil descrição devido à grande variedade de movimentos que ocorrem, dependendo dos grupos de dança. Não existem limites definidos do que é o funk Miami, inclusive porque também é permitida a incorporação de vários elementos e estruturas coreográficas vindas de outros estilos de dança. A música e o ritmo são referências para esta dança. É Funk Miami quando é dançado determinado tipo de música.

O Funk Miami foi observado principalmente durante o período de realização de um “concurso de dança” nos bailes da ACSPM, em Campinas. Através das categorias selecionadas para a pontuação dos jurados, podemos perceber as principais estruturas, ou, pelo menos, as consideradas mais relevantes para eles, para vencer o concurso.

As categorias de análise dos jurados no concurso eram assim divididas: coreografia, sincronismo, figurino e torcida.

A categoria coreografia englobava todos os aspectos coreográficos como: utilização do espaço, dinâmicas, relacionamentos, técnica, etc., com pontuação idêntica à do sincronismo e figurino. A torcida valia um ponto.

O sincronismo de movimentos dos dançarinos é elemento de suma importância no Funk Miami.

Em todos os grupos de dança percebia-se a preocupação com a sincronia e a coreografia era voltada para que todos os dançarinos dançassem igual e juntos, talvez não a dança toda, mas grande parte dela. Os grupos variavam quanto ao número de integrantes, de 4 a 20 dançarinos.

Os movimentos simétricos desta dança voltam-se para a utilização das direções básicas do espaço: frente-atrás, lado-lado, baixo-alto, com a formação espacial de um cubo. O sincronismo de movimentos provoca no espectador a ilusão de estar vendo vários dançarinos “multiplicados”. É como se o movimento ganhasse força e se potencializasse pelo número de corpos que o executam.

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.

Além do sincronismo de movimentos, a simetria da composição espacial do grupo em relação à simetria de movimentos esteve sempre presente. Se o grupo era formado por quatro dançarinos, eles dançavam formando um quadrado, dois à direita e dois à esquerda, alinhados simetricamente. Se o grupo era formado por cinco dançarinos, eram então dois para cada lado e um no centro, e assim por diante.

Raros foram os momentos em que existiam outras formações que quebravam a estrutura simétrica e o sincronismo do Funk Miami.

Outros elementos importantes desta dança são a repetição de movimentos e o descompromisso com o “plágio”. Quando um grupo chega ao salão, geralmente dança durante muito tempo a seqüência que ensaiou em casa, às vezes a noite toda. Assim que a seqüência termina, ela é iniciada novamente e assim por diante. Com esta repetição, os movimentos vão sendo aprimorados e tornam-se automáticos para os dançarinos. Eles sabem “de cor e salteado” a seqüência e podem até brincar com ela, incorporando um ou outro elemento à estrutura fixa.

A repetição permite também que outros dançarinos do baile aprendam os movimentos dançados por um grupo. Algumas pessoas aprendem um passo ou uma seqüência de tanto observar um grupo.

Esta troca de passos de dança e este aprendizado pela visualização da dança são muito presentes no Funk Miami.

*“- A gente aprende tentando, imitando. Ninguém ensina, a gente aprende sozinho.” (Jane da Silva Santos)*

Não existe problema algum quando um dançarino copia um movimento do outro. Há a ressaltar que o plágio não é nenhum problema neste caso. Inclusive, durante o concurso, como a captura de movimentos novos sempre existe, os grupos participantes “escondem” até na hora da apresentação, suas coreografias, para gerarem maior impacto e terem originalidade.

Ao mesmo tempo que a originalidade e a inovação de movimentos são elementos importantes, a presença de coreografias “copiadas”, porém bem

dançadas, também o são.

O grupo “White Star Funk”, segundo colocado do concurso de dança da ACSPM, apresentou uma coreografia diferente para mim, não pertencente ao universo típico do funk, com movimentos diferentes dos que eu havia visto até então. Assim que o grupo terminou de dançar, eu fui conversar com um dos dançarinos, o Geraldo, perguntando quem era o coreógrafo do grupo, e ele naturalmente me respondeu:

*“- Ah, esta coreografia é do MC Hammer (astro americano). Nós copiamos igualzinho do vídeo, todos os movimentos, tudo na contagem certinha!”*

No início aquela resposta foi um “balde de água fria”, principalmente pela universo acadêmico ao qual pertenço. Como assim? Copiada? Depois, pude perceber e hoje compreendo bem a não relevância do plágio para eles. Se for bem copiada, e principalmente, se for bem dançada, isto é um mérito, não há problema algum em se dividir.

Aprende-se muito com o movimento do outro e, a partir do momento em que um movimento é incorporado por um outro dançarino, passa a ser dele também.

São predominantes da dança Miami os movimentos de dinâmica: tempo rápido, espaço direto e peso firme. O peso firme é muito presente e dá a sensação para o espectador de rompimento de um explodir controlado.

A firmeza, segundo a prof.a. Dra. Mônica Serra (estudiosa de análise de movimento), neste caso, pode estar relacionada à conquista e afirmação da identidade, uma forma de individuação que é muito presente na fase da adolescência.

Ora, os dançarinos de Funk Miami são na sua maioria jovens. Jovens buscando, conquistando e “impondo” seu espaço, reivindicando aceitação de uma maneira que algumas vezes se mostra “autoritária”, pela ênfase dada à firmeza.

Identifico uma luta implícita no movimento funk, uma luta que é também pertencente à classe social na qual o movimento está inserido, uma crítica

social para gerar mudança. Toda luta exige objetivos, exige intenção, assertividade, qualidades do fator peso. No ato de luta está presente a ação de socar, característica do movimento que é firme, direto e rápido, muito presente nesta dança. As extremidades do corpo, os membros, são as partes mais utilizadas nesta dança. Braços e pernas se movimentam o tempo todo, a cabeça entra em movimentos complementares. A ação dos membros e o tronco, principalmente em movimentos orgânicos é pouco vista.

O figurino do Funk Miami, o que é denominado por eles de “visual”, é muito importante e sempre bem elaborado. O cuidado com o figurino pôde ser visto durante o concurso: roupas bordadas, chapéus, brilhos, etc. Em todos os grupos de Miami, assim como o sincronismo da coreografia, o figurino é igual para todos os integrantes. Vestem-se igual para dançarem juntos e o efeito da multiplicação de corpos fica ainda mais realçado.

Quando um grupo é composto por números ímpares, ou quando tem uma mulher dançando (somente uma mulher participou do concurso), é que o grupo vêm com roupas diferentes, às vezes simetricamente opostas.

Os dançarinos de Funk Miami são, na sua maioria, homens, mas existem mulheres que dançam também, e segundo a dançarina Jane da Silva, as pessoas sempre falam:

*“- Ah, isso é coisa para homem, só homem faz isso, mas, se as mulheres tivessem vontade de aprender era só treinar como eu. ”*

#### IV.4 - O discurso dos dançarinos.

No aprofundamento da pesquisa em direção à significação da dança para os jovens, buscamos ouvi-los tanto através de seus corpos quanto de suas vozes; o discurso e o movimento em complementaridade.

Foi realizada uma entrevista com os dançarinos e dela, coletados os discursos de 14 sujeitos freqüentadores dos bailes. Para a coleta dos discursos foram escolhidos 14 dançarinos (12 homens e 2 mulheres) pertencentes aos dois estilos de dança pesquisados. Os dançarinos foram escolhidos também pela freqüência ao baile pesquisado, pela facilidade de comunicação, e pela disponibilidade para a pesquisa.

Estes discursos foram interpretados na abordagem metodológica denominada “Análise de conteúdo”, desenvolvida por Laurence Bardin (1977).

A análise de conteúdo não é um único instrumento de análise, mas sim, um conjunto de técnicas da comunicação que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. (Bardin, 1977)

A análise de conteúdo foi definida por Berelson (apud Bardin, 1977) como :

*“uma técnica de investigação que através de uma descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto das comunicações, tem por finalidade a interpretação destas mesmas comunicações “ (pg.36)*

Na primeira etapa desta análise, registramos, integralmente, os discursos dos 14 sujeitos da pesquisa, transcritos para a forma escrita com a maior proximidade possível do relato oral, inclusive com as pausas de reflexão (...) e optando por não fazer as correções de possíveis erros gramaticais.

Na segunda etapa foram levantadas as categorias de significado e definidas as unidades de contexto e assim realizada a análise categorial dos discursos dos dançarinos, através de uma adaptação da técnica de Análise de Asserção Avaliativa (EAA- Evaluative Assertion Analysis) elaborada por Osgood, Saporta e Nunnally.

A separação pela presença ou ausência de categorias contidas nos discursos é que permite a classificação dos elementos de significação da mensagem. O interesse da separação em categorias não está na redução ou descrição do conteúdo dos discursos, mas no que estes poderão nos ensinar após a classificação.

A Análise de Asserção Avaliativa (EAA) preocupa-se com a noção de atitude na análise e, esta noção de atitude foi dada por Osgood (apud Bardin, 1977) como:

*“um núcleo, uma matriz muitas vezes inconsciente que produz (e que se traduz por) um conjunto de tomadas de posição, de qualificações, de descrições e de designações de avaliação mais ou menos coloridas.*

*Encontrar as bases destas atitudes por trás da dispersão das manifestações verbais, tal é o objetivo da análise da asserção avaliativa.” (pg. 156)*

Nesta pesquisa, esta atitude que pretendemos desvelar e analisar estabelece-se pelo significado da dança para seus intérpretes-criadores.

Para encontrar esta atitude dentro da “dispersão das manifestações verbais”, foram elaboradas questões geradoras, que provocassem a reação dos sujeitos em relação ao conteúdo que se pretendia investigar.

As questões feitas para os dançarinos iniciavam-se com o tipo de dança vivenciado e local de aprendizado, como forma de esclarecimento do repertório da pesquisa.

A principal questão geradora dirigia-se para o significado e importância da dança em suas vidas.

As questões geradoras foram basicamente nesta ordem:

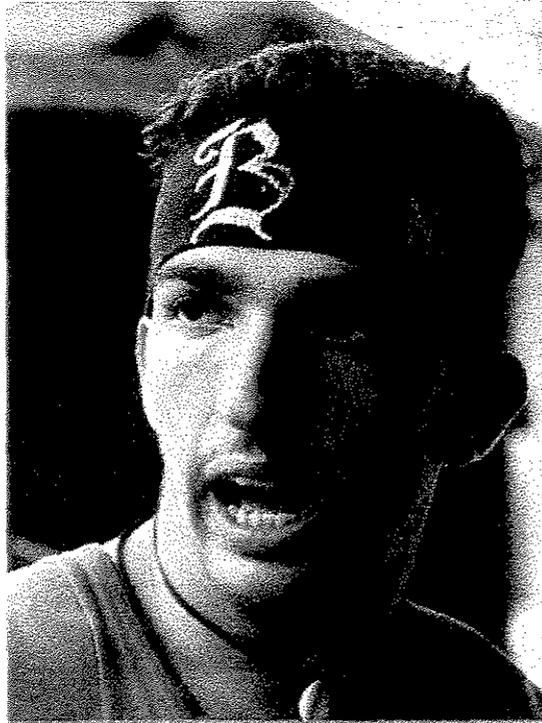
- 1- O que você dança?
- 2- Como aprendeu a dançar? Onde aprendeu?
- 3- O que significa estar dançando para você?

As duas primeiras questões, como tiveram um caráter mais elucidativo e classificador das danças vivenciadas, não exigiu, como prioridade, o contato individual para as respostas.

A terceira e última questão exigiu uma maior privacidade. Todos os dançarinos responderam individualmente para que tivessem maior liberdade de expressão e para que não ocorressem influências externas do grupo.

Dos participantes 5 ao 9, as duas primeiras perguntas foram realizadas em conjunto, por fazerem eles parte de um mesmo grupo de dança e pelas dificuldades técnicas espaciais de serem entrevistas individuais.

As entrevistas foram realizadas durante os meses de setembro e outubro de 1997.



#### IV.4.1 - As vozes : entrevistas

##### Participante 1

##### Herval Luís de Azevedo - 21 anos

No momento não estou estudando, parei na 7º série, mas pretendo voltar no ano que vem.

Sou auxiliar administrativo em uma firma. Tenho uma vida comum a todos, tenho uma vida religiosa também normal, como a de qualquer ser humano.

O que eu danço está no aspecto hip-hop. É o break, é a manifestação break.

Foi a 1º manifestação que surgiu na década de 69, quando os porto-riquenhos inventaram o break.

O break foi criado da seguinte forma: Eles foram para os EUA, imigraram, os jovens hispânicos e com a dificuldade de trabalho, eles tinham um aspecto olímpico, de ginástica olímpica, aí eles começaram a fazer movimentos acrobáticos na rua e o povo norte-americano identificou como o break. Porque break é quebra.

Mais tarde, os jovens norte-americanos se interessaram por estas acrobacias, chamadas de break. Aí começou a surgir o movimento hip-hop, os rappers, os DJs, as músicas.

Tem uma história muito longa em torno desse movimento, aí esse povo norte-americano (Black Panthers) aceitaram esta forma como dança pacificadora, uma dança negra, dança branca, uma dança pacificadora.

Nos EUA, começou na periferia, nos guetos, começou nos guetos essa dança. Mais tarde eles identificaram o break em 78, já existia inúmeras gangues de break, um ano antes, em 79 foi demonstrado a um grande público.

E o break era impossível de ser contido porque todo mundo gostava, era muito diferente, ninguém tinha visto, as acrobacias, muitos movimentos intrincados, acrobáticos, altamente definidos. E o povo aceitou o break, o RAP surgiu também, mas o RAP não tinha como pegar aquela força só com o ritmo e a poesia, não tinha força. Para os olhos das pessoas não significava nada.

O break não, o break é diferente, as pessoas viram como algo diferente, uma coisa física, então, não tinha como parar, conter o break. Porque o RAP podia ser só cantado, falação e eles estavam na época disco e as gravadoras não aceitavam essa definição.

Então o que a gente faz é break, que é elemento do Hip-Hop. Hip-Hop é break, RAP e graffiti.

Eu tenho 5 anos de break, comecei em 92 quando eu comecei a dançar passinhos, que eu comecei a ir para bailes. Aí eu vi o break e foi uma coisa que me encantou muito, eu vi o pessoal fazendo movimentos no chão e Eletro boogie, que são os robozinhos, tal, de quebra.

Foi aí então que eu comecei a treinar o break. O caso dos meus treinos, a gente treina bastante, quase 6 horas por dia, eu saio do serviço e já vou treinar, eu treino até quase 11 horas da noite, de seg. a sexta. Treino sábado e treino domingo

de novo que eu faço um encontro com a turma, com os outros grupos, gangues diferentes de break.

O espaço em Campinas é meio radical, porque foi bom já, não tem tanto break agora, mas a gente vai fazer crescer ainda, com a nova geração que vai chegar.

Os treinos,... a gente treina na padaria, no Enxuto. Na padaria porque a noite, das 9 as 11h, um tempo puxado para a gente, mas tudo por causa do break.

E no domingo a gente vem aqui no Enxuto a partir das 2 horas até as 5, 6, até agüentar.

Agora os bailes aqui, não tem muitos próprios para a gente com som de break mesmo. Só que a gente vai nos bailes normais dos gangsta, do bate-cabeça, ou as vezes do que eles interpretam como hip-hop, mas na realidade não é.

A gente vai fazer a nossa cultura, normal.

O meu grupo chama-se "Radicais Suburbanos", tem 7 no grupo, uniformizados e tudo, bem organizado.

Tem bastante breakers na região. Quando faz um encontro aparece bastante, ali a gente não sabe, não identifica quem que é, muitos que apenas dançam sem conhecimento da história, da cultura. Apenas vai no baile e dança, mas tem bastante breaker, muitos com informação e muitos sem informação.

Eu quando vi o break, quando eu vi, eu apenas aprendi a dançar Eletro-boogie que seria o robô. Os movimentos de chão, como moinho de vento, foi mais complicado porque exigia muito do corpo, então no começo eu tentei sozinho e não consegui nada. Não obti nenhum resultado.

Você tem que aprender com uma pessoa que sabe para dar um toque para você. Não quer dizer que ela vai me ensinar, ela não vai me ensinar, simplesmente ela vai falar para mim o que eu tenho que fazer, uma técnica. Você joga as mãos para lá, as pernas para cá, então é uma técnica. Então eu aprendi com um amigo meu, ele me ensinou, ele que é o líder do grupo, ele que organiza tudo, ele que me ensinou.

O break não se aprende sozinho, pode ser que se aprenda, eu já vi algumas pessoas aprenderem na raça. Só que aquele detalhe, o moinho de vento eu aprendi em 5 meses, depois que eu conheci o Cássio foi mais rápido, se eu tivesse conhecido ele antes, ia demorar uns 3 meses só.

E o Cássio aprendeu assim, ele viu um velho de cabelos grisalhos fazendo relógio de mão e moinho e ele ficou abismado com aquilo. Aí ele começou a treinar, e ele contou para mim que o pessoal tirava sarro da cara dele porque ele treinava em chão duro, ele tentava fazer moinho de vento e não obtinha nenhum resultado, nenhum.

Até que ele teve a idéia de por papelão de geladeira no chão para treinar e aprendeu. A força de vontade foi maior e ele aprendeu. Aí ele começou a ir atrás de filme sobre break como o Big street, o Breakdance e ele tirava base daí, sem ninguém ensinar ele.

Aí depois que ele aprendeu, bastante seguidores começaram a ir atrás dele, e começaram a aprender formando uma nova geração.

Cada vez mais a gente tenta se aperfeiçoar.

Tem os movimentos que já são básicos, “o moinho de vento”, o “giro de cabeça”, o “Flare”, que é um movimento da ginástica olímpica que entrou no break, a gente faz bastante o “uprock”, que seria estilo um sapateado.

E cada vez a gente tenta inventar algo diferente para quebrar as rodas, porque no break tem um ditado: tem os rachas, que são grupos diferentes que quando se encontram ao invés de brigarem, eles então tiram um racha entendeu?

Dançam tudo junto e competem. Sempre tem que ter movimento novo que quebre a outra pessoa e ganha aquele que tem o movimento mais perfeito, a seqüência mais bonita, o movimento mais difícil. O movimento que você às vezes nunca viu, ali na hora e quer dizer, a pessoa vai ficar de cara: - Pô meu, perdemos, já era...

Um moinho tirando a blusa, um “flare” pulando, um mortal parafuso... isso ali na roda a pessoa que não sabe fazer. Se ela não entra na roda para fazer o que você fez, então ela vai ser rachada, ela perde a roda, entendeu?

Os rachas acontecem nos bailes.

Aqui em Campinas a gente teve muitas tretas, então a gente deixou a rivalidade de lado para tentar fazer o movimento erguer, mas a gente tem bastante rachas, sabe?

Em Rio claro, aonde tem break. Onde você chega e identificar por break, é racha. Goiânia, São Paulo, Brasília, se você se identificar: Sou breaker, e entrar na roda e você não conhece o pessoal que tá dançando, é racha, é racha, vai ter competição.

A racha é movimento, a racha é para... é tipo uma história.

O break foi inventado para difundir a periferia. Muitos jovens que brigavam antes, passaram a dançar, deixaram de brigar e passaram a dançar. Na hora da briga eles dançavam, faziam o “uprock” e esqueciam a briga.

Então quem perdesse, ia para casa embora mordido e treinava cada vez mais.

No entanto, Marcelinho Blackspin, eles tem uma coreografia, que eu vi em São Paulo, os dois entram na roda e um dá uma rasteira no outro. Um cai e dois, um fica empurrando o outro como se fosse briga. Na hora que vai brigar, eles começam a dançar. Isso já mostra uma identificação do break, um dos aspectos do break.

Olha o break, o Hip-hop é atitude.

É um todo para mim. Ele sempre esteve presente na minha vida nestes 5 anos.

Eu poderia estar agora que nem muitos jovens, viciados, abandonados aí. fumando pedra, maconha, ou se alcoolizando, mas eu não, eu tô com uma aptidão física, eu tô com saúde, eu tô dançando.

A gente, às vezes, da periferia, eu não sou tão pobre assim ... Eu trabalho, eu tenho uma vida normal, mas às vezes o jovem tem uma cabeça tão fraca que ele pensa: - Ah, eu tô de saco cheio. Então se encontra com problemas e vai para drogas, outros tem problemas de saúde, então treina, vai jogar futebol e então encontra a paz ali.

Eu tô no break, break é atitude, break é uma cultura para mim. Eu não posso falar em parar, eu não sei quando eu vou parar. Eu vou até... a minha vida inteira. Se eu parar um dia, eu vou estar junto com eles, os meninos, dando apoio.

Break é isso, é atitude, é atitude e aptidão física. Hip-Hop é o todo, é uma cultura, é uma arte que deve ser mostrada a todo mundo, para todas pessoas de várias culturas. O break representa tudo para mim, entendeu?

### Participante 2

Carlos Eduardo Almeida, o "China" - 22 anos.

Eu estudo, estou no 2º ano e trabalho.

Eu danço break já faz 4 anos e danço num grupo, o "Ritmos de rua"

A dança, coreografias como o grupo do Guyú, faz um ano e meio, só que eu, o grupo montado faz 4 meses só.

Eu já dançava e treinava, mas não tinha nada montado, agora que a academia começou a dar oportunidade para a gente, né?

Mas o break eu aprendi na rua, eu morava em Santos, vim para cá, conheci uns colegas meus e comecei lá no bairro com eles, aí a gente montou um grupo, faz quatro anos..

Eu danço break aqui no Enxuto e em São Paulo quando a gente resolve sair, o grupo inteiro só, e na cidade, quando a gente faz alguns eventos.

Em São Paulo é no Esquema 1, perto da São Bento, e na maioria das vezes a gente dança nos bailes. No momento mesmo, só tem o Impera Samba, e também em festas quando aparece.

Todo mundo coloca como dança de salão, mas não é, é bem diferente de dança de salão.

E break é individual, dá para montar uma coreografia de break que é o boogie, 2 dançando igual é boogie, mas o break de chão igual ao que a gente faz na rua é diferente, não tem nada a ver com dança de salão.

E o ritmos de rua é mais uma coreografia, todos fazem iguais e é "Street Dance", é dança de rua.

Eu aprendi a dançar break perto de casa, tinha um posto que o chão era de mármore e todo final de semana a gente ficava lá.

Tinha 2 colegas meus que me ensinaram, agora todos pararam só ficou eu. Eles aprenderam com um outro grupo chamado "Brothers of street", bem de antigamente, mas todos já pararam de dançar, ficaram mais velhos. Um aprende com o outro e vai passando. Eu vejo algumas fitas de vídeo como "Breakdance" ou fitas de racha assim..

Em São Paulo, na estação de metrô São Bento, a gente aprende bastante com os caras de lá.

Você começa a criar, esses negócios, você vê algum ginasta fazer uma parada nova, aí você tente fazer igual, colocar no break.

Dançar para mim é tudo, né?

Eu, tipo, não dependo de ninguém para fazer o que eu faço. Eu aprendo, venho e mostro o que eu sei e eu dedico bastante, final de semana, semana inteira eu tô dançando na academia. Todos os finais de semana, domingo eu tô aqui.

É a hora que a gente se liberta para dançar, muitas pessoas não gostam, mas a gente faz o possível para fazer que alguém goste, para levar o nosso nome para cima, porque é pouco difundido aqui em Campinas. Em São Paulo é bem mais do que aqui.

Aqui a gente dança, alguns criticam, alguns falam bem, não são todos, mas todo mundo que não gosta ou que não consegue fazer, critica, arruma um jeito de colocar defeito, mas é isso né?

A gente aprende as coisas e coloca em pratica , né?

É difícil explicar o que a gente sente.

A gente sente assim, que as vezes a gente pode fazer coisas que o corpo não está adaptado ainda, é uma sensação boa.

É esporte, muita gente não gosta, mas é esporte, é parecido com ginástica olímpica, usa bastante força também.

Exige bastante do corpo, manter peso, não comer muito. Eu mantenho peso, tomo vitamina direto para treinar.

É uma atividade, mas eu levo como parte profissional.

O grupo "Ritmos de rua" é profissional já, então eu tento levar o meu nome e o deles, que sempre que tem eventos eu tento levar eles, porque a maioria que eu aprendi foi com eles.

Então sempre que tem um evento para fora, eu chamo eles.

Então para mim já é profissional, o "street dance" é mais difundido do que break e tem menos tempo que o break. Aqui não tem muita difusão não.

### Participante 3

Ronaldo da Silva Farias - 22 anos.

Eu trabalho em uma fábrica de sorvetes. Não estudo porque tive que parar, mas pretendo voltar no ano que vem.

Eu danço Break. Break é uma dança, é uma arte, é cultura de rua.

O Break nasceu nos EUA e por volta de 83, 82 ele surgiu aqui no Brasil. É um negócio assim que não tem futuro maior, não tem como você ganhar dinheiro com esta dança. Mas é um tipo de esporte, é um gosto seu.

Por exemplo, se você tem costume de jogar bola, eu gosto de dançar Break. Eu danço break faz 8 anos, eu nunca parei, apesar de sofrer preconceito da família, de um monte de gente.

Eu danço porque eu gosto de dançar break. É gostar mesmo.

É onde você liberta suas energias, quando você realiza um movimento difícil que você faz, você fica contente.

Quando você fica bravo com alguma coisa, o Break te ajuda, pois você esquece de tudo, é assim.

Eu quero dançar break até quando eu gostar, porque é preferível dançar break do que você usar drogas, sair por aí, ser bandido, ser tudo de ruim.

Eu prefiro dançar break, o único perigo é você se machucar, porque a tradução de break é quebrado, né? Aí você se machuca mesmo, por isso a gente tem que fazer exercício, alongamento, para você não se machucar, porque é difícil, não é qualquer pessoa que faz isso.

Se você falar para uma pessoa que pratica Karatê ou aeróbica fazer o que eu faço, ela não faz. É muito difícil mesmo.

Isso aí é para quem gosta. No começo você se machuca, aí no começo se você não gostar aí você para, quando você gosta, você continua.

Faz oito anos que eu faço isso, muitas pessoas já pararam, casaram, viraram crente, só eu que fiquei no meu bairro lá e até hoje não parei.

O break se aprende na rua, não tem escola não, porque o break é dança de rua, é cultura de rua.

Eu aprendi no ano de 89 e naquele tempo não tinha muitos breakers, tinha eu e o Jefinho, então foi difícil para aprender, foi difícil mesmo. Machucou muito.

Machucou a cabeça, machucou o ombro. Isso aqui é cicatriz de dançar. (mostra no ombro os sinais)

Eu me machuquei muito. Eu comecei a dançar na grama, aí eu machucava muito, saía sangue, então a gente foi vendo o pessoal assim em São Paulo e na televisão. A gente teve que aprender sozinho, mas sozinho é muito mais difícil. Um movimento que você pode aprender em um mês você leva 3, 4 meses para aprender sozinho.

Aí depois foi surgindo mais pessoal, outras turmas de outros lugares, outras gangues, aí a gente foi se unindo, se unindo e foi crescendo.

Você pode ver que esse pessoal que dança hoje, eles aprenderam mais rápido porque nós ensinamos eles. Então se tem uma pessoa ensinando, aprende mais rápido, né?

Mas sozinho eu sofri muito, já fui até em hospital por causa disso.

O médico me perguntou o que eu tinha feito ali, eu falei que tinha ralado na parede. Era mentira. Aí eu passei os medicamentos, aí foi só o tempo de sarar, fechar de novo, eu dancei de novo e machucou.

Aí o médico falou: - Vai me dizer que você ralou de novo? O mesmo médico.

Aí eu falei a verdade, então ele disse: - Você vai ter que parar de dançar.

Aí eu falei não, não vou parar não. Então ele falou que se eu não parasse ele ia contar para a minha mãe, então eu falei que ia parar, mas era mentira, eu não parei não, eu continuei.

Então de tanto machucar, acho que calejou e ficou assim, pode ver. (mostra o ombro novamente)

Agora eu posso fazer tudo que não machuca mais.

Eu já perdi muita coisa por causa de break: estudo, mulheres...

Sabe aquelas moças que falam que pra você ficar com elas você tem que escolher, ou elas ou o break. Não tinha como escolher, você sabe né? Por mais que eu gostasse dela, não tinha como.

Então eu já perdi muita coisa boa por causa do break, por causa da dança.

Tem gente que pensa que é só onda, só passatempo, eles não vêem que você gosta, que aquilo lá faz parte da sua vida, parece assim...uma profissão.

No sábado, domingo você tem que dançar, tem que ensaiar. Só quem dança sabe como é bom você sentir as músicas de Break, porque tem as músicas de "gangsta" e tem as músicas de break. "Gangsta" é um, break é outro.

Quando eu comecei, eu treinava todo dia, de segunda a segunda, porque eu não trabalhava, só estudava.

Agora eu trabalho, não dá tempo. Eu treino sábado e domingo, dia de semana eu trabalho e, eu não tenho tempo mesmo.

Se você tem tempo, tem que treinar todo dia que você fica cada dia melhor, cada dia mais bom.

Tem muitas coisas para aprender no break, tanto é que tudo que você pegar para um lado, você pode pegar para o outro lado. Tem muita seqüência, muita coisa ainda, não acaba mais, tem movimentos novos, acrobacias novas.

As vezes a gente vai em escolas se apresentar, tem um pessoal que canta RAP e dá apoio ao break, aí, quando eles vão cantar, eles levam a gente para apresentar com eles, para fazer palestras, falar sobre a dança em escolas.

As vezes a gente se encontra na cidade, na 13 de maio, é difícil mas as vezes a gente vai para divulgar.

O Break para mim... é difícil dizer....É tanta coisa (os olhos se umedeceram).

É tanta idéia boa, é tanta coisa boa.

Dançar para mim, sei lá, é... eu gosto muito de dançar.

Dançar para mim é tudo, é a coisa que eu gosto.

É igual ao que eu falei, quando você está treinando e você realiza um movimento difícil, você fica feliz para caramba.

Por exemplo, se você está dançando e não está te recompensando, você para. Porque você está dançando e não tá te recompensando, então você não vai dançar mais. Mas, quanto mais eu treino, mais eu aprendo, mais eu fico melhor, então você se sente no alto. Você fala: "- Nossa senhora!"

Porque você gosta de dançar, aquela energia, você dança conforme a música, a batida da música, a música no seu corpo assim.

Tipo assim, se eu passo uma semana sem ouvir aquelas músicas, na próxima semana que eu ouvir, começa a dar aquele arrepio. Dá arrepio no corpo inteiro por causa da música, você sente arrepio.

É assim porque você gosta demais mesmo, muita gente fala para eu parar, mas como eu falei para você, eu não consigo parar.

Minha mãe, meu pai, todos falam para eu parar, porque eles não entendem.

Eu falo para eles: "- Oh mãe, eu prefiro dançar break do que ficar igual ao meu irmão que bebe."

Eu prefiro dançar do que fazer isso.

Isso aí, é ginástica, é cultura, é arte, quando você dança é uma ginástica porque você está alongando o corpo. Então é uma coisa de outro mundo, é uma coisa que você sente e não sabe nem explicar de tão bom que é.

Você se sente no alto, sei lá, só você vendo.

Ainda é assim, quanto mais gente tem, melhor é. A fama é essa.

Quanto mais você manter aquele público assim, mais você aperfeiçoa seu movimento, mais você demonstra.

Você não está nem vendo se você tá se machucando, se você não vai ganhar dinheiro com isso.

Você pensa em dançar naquele momento, lógico que você não vai se esquecer das suas obrigações da semana, mas final de semana é dançar.

Sorte que eu não sou casado, se eu fosse casado não tinha jeito.

Então, dançar é demais, só quem gosta que sabe o que sente, aquele que não gosta sempre reclama.

Eu queria que essas pessoas que criticam, que pensassem no meu lugar, se eu fosse elas, se elas fossem eu.

Tem muita gente que critica, acha que é coisa de ladrão, de bobo.

Não é assim, acham que não tem futuro.

O futuro é o prazer, é a emoção de dançar, é você gostar, é só isso só. Porque é muito difícil surgir um patrocínio, muito difícil.

Nos EUA poderia até ter, poderia até surgir algum patrocínio, mas aqui não, não tem como.

#### Participante 4

Jane da Silva Santos - 19 anos.

Eu estudo na 8<sup>o</sup> série e trabalho numa eletrônica autorizada Philco.

Eu danço Funk Miami e estou aprendendo o break, mas são grupos separados, mas nem sempre. De cada 10 dançarinos de Miami, um se interessa pelo movimento break.

Eu danço Miami mas tenho um carinho pelo break, eu adoro, vem de dentro. Na hora que eu vejo que eu tô na rodinha com o pessoal, é aquela emoção, aquela felicidade que dá no coração de ver aquilo, de estar ali participando junto, de treinar com o pessoal. É uma coisa diferente, não é igual ao Miami.

Miami eu danço e o pessoal fala: “- Você dança bem, mas o break é diferente.”

É emoção que a gente sente, é demais, é gostoso.

Miami eu danço faz 3 anos e break eu comecei agora, faz 3 meses. Só que eu não tenho aquele tempo para ficar treinando porque eu estudo e a maior parte deles não estuda.

Então eu só tenho domingo que eu venho aqui no Enxuto ou então eu treino na cozinha da minha casa.

O Miami foi complicado de aprender, foi tipo assim, eu tinha muita vontade de dançar porque eu via os grupos dançando. Só que o pessoal do Miami não é igual ao pessoal do break, o pessoal do Miami é muito egoísta.

O break eles querem passar para frente o que eles sabem, já o Miami, eles querem ficar para eles o que eles sabem. Eles querem sempre ser mais do que os outros.

Então quando eu comecei a dançar Miami, ninguém queria ensinar, eu ficava ali em cima, tentando aprender. Foi assim que eu aprendi, eu fui pegando devagarinho, e quando o pessoal viu que não dava mais, que eu já sabia quase tudo, aí eles davam um toque, mas ensinar mesmo, ninguém quis me ensinar.

Tudo o que eu sei hoje, tudo o que o meu grupo de Miami sabe, a gente tem que agradecer a gente mesmo, porque foi uma luta para aprender, mas a gente conseguiu.

A gente aprende na rua mesmo, nas discotecas, nos bailinhos. É a gente conhece um monte de gente que dança há mais tempo, né? Então a gente aprende tentando, imitando. Ninguém nunca quis ensinar a gente, a gente aprendeu sozinho.

Porque as vezes um grupo vê você dançando e fala: “- Aquela menina tem jeito de que dança. Vamos chamar ela para fazer um teste.” Aí chama para o grupo e faz um teste e assim por diante.

Mas é muito difícil, quem quer aprender tem que ir atrás, senão não aprende, de jeito nenhum. Tem que ter interesse, chegar, olhar e dizer: “- Eu vou fazer.”

A gente só vê vídeo e essas coisas, quando é campeonato que tem que ter bastante parte diferente, aí a gente apela para os vídeos, pega umas partes, faz algumas modificações e vai lá e faz, mas é mais para campeonato que a gente vê em vídeo.

Você montou um passinho aqui e você quer montar outro diferente, esquece aquele. Vai fazendo outro estilo e modificando o passinho.

No break é assim, mas é mais aperfeiçoamento, entende?

Por exemplo, você vem e faz um moinho de vento. Moinho de vento é de braço, de mão, aí você vai passar ele com o ombro, depois com a testa e assim por diante.

É mais aperfeiçoamento. Já o Miami não, você vai mudando, com partes diferentes, estilos diferentes, música diferente.

O break você vai aprendendo e aperfeiçoando.

O Miami eu parei um tempo porque eu estou no break agora, mas na época que eu fazia Miami, qualquer lugar que aparecia eu dançava: ‘- Ah, tem um salãozinho ali.’. Não tinha lugar específico para a gente ir, a gente ia muito no “Avenida 2”, em Valinhos. Lá tinha muito grupinho e muito “racha” de Miami. Entrava um grupo e logo já entrava outro em seguida para fazer mais bonito.

E lá era um monte de gente.

O break eu ainda estou aprendendo, como eu não sei muito, onde os caras vão eu vou atrás. Se eles falarem: ‘- Ah, eu tô indo do outro lado do mundo, eu já tô indo junto.’

Agora eles estão querendo ir para Goiânia, aí eu já disse:” - Eu vou viu!”

Eles foram para São Paulo, eu fui também. Eles foram para Leme, eu fui também. Agora eles vão para São José, eu vou também, e assim por diante.

Nem a minha família, nem meus amigos me apoiam para dançar.

É tipo..., o pessoal não entende o que eu faço por eu ser menina. Eles falam que não tem cabimento, que aquilo não é para você: “ - Você é louca !”

O pessoal pensa que eu não sou muito certa da cabeça, aí eu falo: “- Eu faço!”

O pessoal fala: “- Você é louca menina, você não bate bem.”

O jeito que eu ando também, o pessoal fala que esse tênis é de homem. (mostra o tênis)

O dia que eu cheguei com esse tênis em casa eles falaram: “- Esse tênis é de homem, menina.”

Eu falei: “- Não é de homem, eu também quero, é meu. É de menina também agora.”

Eu comprei esse tênis porque eu gosto de andar no estilo break. Não tem jeito, eu gosto, é uma coisa minha. Não tem essa de que eu sou louca não, eu não sou louca não. Não sou louca, não sou doente, não falta parafuso. Eu gosto muito.

Não tem muita mulher dançando por falta de vontade, não tem aquela vontade. Eu vou, eu quero aprender. Não tem isso na mulherada hoje em dia.

O pessoal é muito assim: “- Ah, eu queria fazer isso, já pensou eu fazendo isso...”

Tá, já pensou, mas você já pensou em ir treinar. Pensou em pedir para alguém que sabe te ensinar.

Não, elas só pensam: “- Ah, eu queria aprender...”

Mas não é assim que se vai aprender, eu tenho aquela vontade. Eu quero, eu vou aprender.

Quem não dança, fala: “- Ah, isso é coisa para homem, só homem faz isso.”

Quem não tem interesse fala: “- Isso aí é só homem que faz.”

Mas não é, isso vem da vontade da pessoa, de gostar. Eu sou apaixonada sabe. Eu fico assim ...

Eu fico dando risada sozinha, de tanta emoção de estar dentro da roda, mesmo sem estar dançando, de ver meus amigos dançarem, eu fico emocionada. Dá até um friozinho na barriga, no coração.

É um negócio gostoso, ninguém vê isso.

Eu não acho que é coisa de homem.

De jeito nenhum, é coisa de quem quer mesmo fazer. Não tem essa de homem, de mulher. É de quem quer aprender, de quem gosta.

Acha que se fosse coisa de homem eu ia fazer?

Apesar de que, qualquer coisa que vem de homem, eu quero também.

Eu gosto mais das coisas que os homens fazem do que o que as mulheres fazem.

Esse lado aqui ficou roxo, ficou preto quando eu comecei a treinar, de tanto que eu batia no chão.

Eu antes era um sofrimento, eu mostrava para o meu pai e minha madrasta e ela falava: “- Você vai se matar.”

Ninguém acreditava que eu estava fazendo aquilo.

Quando eu falei que ia começar, nem eles (mostra os outros breakers) botavam uma fé. Eles só botaram fé no dia que eu cheguei aqui para treinar.

Aí eu comecei a treinar, nem eles não acreditaram. Agora eles sabem, agora eles estão me ensinando. Quem fica me dando mais orientação é o Herval e o Luciano só que ele não tá aí hoje.

Dançar para mim é felicidade, é tipo um sonho realizado.

Já pensou, eu tenho um sonho de ter aquilo e aí você consegue.

Você fica assim, a pessoa mais feliz do mundo. Para mim é isso, estar numa roda de break é como um sonho realizado.

É uma felicidade que eu não sei explicar, é uma felicidade que vem de dentro, sabe?

Eu posso estar no chão, aí eu venho para o break, nossa... aí dá aquela felicidade. Eu esqueço do mundo, para mim só tem aquilo.

Aquilo que faz a minha vida, entende?

Eu me sinto como se eu não estivesse ali, a minha vida não teria sentido.

É isso, para mim break é isso aí, dançar é isso aí. Por isso eu não meço esforços.

Para mim não tem não dá, se estiver com gripe eu vou. Com certeza eu vou, eu gosto muito.

É paixão sabe, paixão.

É amor à 1º vista pelo movimento. Eu gosto muito. É um sonho realizado.

### Participante 5

Leandro Nunes - 26 anos.

Nosso grupo tem 11 anos e sempre freqüentávamos os bailes na cidade, dançávamos muito no clube "Avenida 2" em Valinhos.

A gente não vai no baile para beber ou fumar.

A gente vai para dançar, é o som que importa. Não é por motivo de dinheiro só não, nós não gostamos de beber.

A gente vai só com o dinheiro da entrada, e as vezes nem isso, tem dia que tem que fazer vaquinha para pedir um real para inteirar.

Se alguém me convida para ir em uma festa de casamento, eu não pergunto se vai ter comida ou bebida, eu pergunto se vai ter som bom para dançar, aí eu vou.

No inicio a inspiração vinha do Michael Jackson (imitava com luvas, modo de vestir ..) Depois veio o MC Hammer, a gente dubla e veste roupas como as dele também.

Antigamente nós não sabíamos contar a musica, íamos pelo ritmo mesmo. Agora, eu aprendi a contar no ritmo com o grupo "Ritmos de rua".

Antigamente os clipes de musica eram de dança, eram todos coreografados, hoje tem muitas cenas e não tantas coreografias.

Cada grupo busca novidade nos passos. São mais valorizados os grupos mais originais e criativos.

Eu trabalho numa distribuidora de baterias, parei de estudar.

Para mim, dançar representa estar vivendo a cada dia que passa melhor.

Sempre pensei na dança como um futuro para mim. Eu sempre quis algum dia estar aparecendo em uma televisão, num show em que eu fosse algo importante, mas dançando, dançando.

Para mim é interessante estar dançando, aí chegou uma época que eu queria cantar e dançar como os grupos internacionais.

Mas para mim dançar, é tipo assim, está na veia.

Quando eu escuto uma música, o corpo se arrepia e aquilo para mim é como se eu tomasse alguma injeção, uma droga, qualquer coisa que me deixasse fora do normal, me levasse para lá, meu pé não consegue parar, eu começo a dançar e não quero saber se tem gente olhando ou não.

Para mim interessa que eu tô ali dançando. Eu tô fazendo uma coisa, não sei se eu faço muito bem, mas que eu gosto de fazer.

Nossa, que eu sinto um prazer enorme, para mim é muito, muito, muito, muito gostoso estar sempre em contato. A semana inteira é ensaio, é ensaio, é ensaio, eu não me preocupo com horário se eu tenho horário para isso, se tenho horário para aquilo.

Eu deixo a maioria das minhas coisas para fazer e vou ensaiar porque para mim é isso que dança representa, não sei, é uma coisa interior, não adianta chegar um filósofo e falar para mim que dança é isso, que dança é aquilo, e tentar mudar completamente a minha cabeça a respeito de dança que não vai conseguir, é uma coisa que talvez estivesse em mim desde quando eu nasci, mas eu só consegui que ela aflorasse aos 14, 15 anos só.

Foi aí que eu fui perceber que eu tinha um dom, que eu levava jeito para dançar. Aí eu fui progredindo, progredindo, progredindo, e a cada dia mais eu quero progredir, quero dançar. A questão de não dar dinheiro, isso aí também, nossa, na hora que você está dançando, não conta. Nada conta, nada, nada, só dançar.

Só o prazer de você dançar e estar ali. Não interessa se você está gastando dinheiro, se você está gastando tênis, a roupa. Se você vai cair no chão, se sua roupa vai sujar, vai rasgar. Não interessa.

Você está fazendo aquilo que você gosta.

Também uma coisa que dá uma puta influência, se você vê pessoas olhando e gostando, e depois vem as críticas, as pessoas falando: "- Nossa, que você foi maravilhoso, que você foi incrível."

Aí, além de você já ter aquilo interiormente, isso te leva mas para frente ainda, de querer fazer, fazer, fazer.

A "White Star Funk" em 11 anos, a gente já tentou vários caminhos para tentar subir com isso, mas talvez os caminhos que a gente tenha escolhido não sejam os apropriados, nem por isso a gente parou. A gente está aí, estamos querendo dançar.

Sinceramente, como eu falei, eu tenho 26 anos, não sei se eu vou parar o ano que vem, daqui 5 anos, 6 anos, não sei, eu não procuro nem pensar se eu vou parar ou não.

Com o grupo a gente comenta que vamos dançar até a gente ter uma bengalinha na mão. A gente vai no baile de bengala dançar.

Para mim dança é isso, é uma coisa como o sangue, ela corre, corre, não tem jeito. Quando a música começa a tocar, tem uma coisa dentro de você que explode e você tem que fazer aquilo porque se você não fizer aquilo você não vai estar bem consigo mesmo.

Dançar é isso.

### Participante 6

João Salvador de Oliveira, o "Teddy" - 24 anos.

Eu faço 2º grau num colégio e sou inspetor de qualidade na Slumberger aqui em Jaquariúna, faz um ano.

A gente vai nos bailes faz muito tempo, só de grupo a gente tem mais de dez anos. Antes a gente preferia mais o funk, agora a gente dança mais o Miami porém continua gostando do funk e curte o RAP para dançar também.

O funk tem mais bateria, tem mais instrumental, já o Miami tem a batida mais rápida, e mais eletrônico, tem sintetizador, que dá mais gás para dançar, nós escolhemos a música para dançar pela quantidade de batidas por minuto.

Para mim o movimento funk é mais de homem pela energia e força que precisa para dançar.

Existe violência no salão de dança, um grupo briga de porrada com outro pela rivalidade de ser o melhor grupo. Muitas brigas e agressões começam no baile, as vezes são resolvidas fora dele. Aconteciam muitas brigas, mas agora tem diminuído. No movimento RAP tem muitos malandros e ladrões os gangsta RAP.

A dança é algo para mim muito especial, vem de dentro de mim mesmo, que eu gosto de pôr para fora.

Se eu estou com algum tipo de problema, tô com problemas particulares, eu danço e esqueço.

É emoção, é algo que eu quero hoje me profissionalizar nesta área. Sempre foi algo que eu sempre gostei, desde os 10 anos eu danço, com 12 anos eu já saía para salão. Perdi meu pai com 10 anos e com 12 eu já tinha uma liberdade.

A dança é muito importante, muito importante, eu gosto de dançar. Eu gosto de estar lá dançando, eu gosto de estar dançando com o grupo, nunca gostei de dançar sozinho.

Se você me pedir para dançar sozinho eu não danço.

Eu consigo dançar com muitas pessoas, eu gosto de ensinar as pessoas a dançarem, eu gosto de aprender com as pessoas, entendeu? Eu gosto de dançar, realmente dançar.

Se eu tivesse condições de pagar cursos para aprender, eu pagaria, você entendeu? Se eu tivesse condições de me profissionalizar mesmo na área de dança, eu pagaria qualquer preço.

Porque isso está dentro de mim, eu adoro dançar. Não vamos dizer assim que é aparecer, tem gente que gosta de dançar para aparecer.

Eu gosto de dançar para suar a camisa, para mostrar o meu trabalho. As pessoas que vêm, acham que aquilo lá é fácil. Isso não é fácil, isso aí é um trabalho.

Eu encaro como um trabalho, só que um trabalho decorrente de um lazer. É um lazer e um trabalho, e eu levo isso a sério.

Se eu estou em cima de um palco ou em um salão de dança que tem uma roda de pessoas me olhando, se eu erro, eu fico louco, quero sair dali. Tem pessoas que não percebem o meu erro, mas eu mesmo percebo o meu erro.

Você está dançando ali, você tem um grupo, você passou para eles o que você queria passar, e eles passaram para você o que você queria aprender, entendeu? Aí você erra, você continua dançando até o final da música para não desrespeitar aqueles que estão dançando junto com você, para eles não pararem.

Eu estou ali porque eu gosto de fazer, gosto de suar a camisa, gosto de mostrar o trabalho que eu gosto de fazer. Para mim, se eu tivesse tempo de dançar das 6 da manhã, hora que eu chego no serviço até as 6 da tarde, eu dançaria.

Ouvindo música o dia inteiro, porque eu adoro música. Eu adoro dançar mesmo, adoro inventar coisa nova, não gosto de copiar coisas.

O que representa isso para mim, a dança é minha vida, o que para muitas pessoas não é nada, porque a gente enfrenta muito preconceito, inclusive pelo nosso tipo de dança.

Quem dança hoje um ballet clássico, quem dança jazz, esse tipo de coisa, é valorizado porque isso tem na educ. física, você aprende isso, na UNICAMP você aprende isso, na PUC, você aprende isso, isso tem aulas, é oficializado hoje em academias para você aprender.

E o funk começou agora porque a Xuxa deu uma força para a gente lá na televisão. Então a gente começou a ser reconhecido agora, porque você ia em qualquer lugar para apresentar e perguntavam: “- O que você dança? Eu respondia: Funk.” E eles: “- Ah, mas funk...”

Mas se você chegasse e falasse: “- Vou fazer uma apresentação de ballet”, o D.J. falava que podia subir no palco.

Mas desde que apareceu na televisão, foi uma conquista para a gente. A mídia é inacreditável. A televisão ajudou um pouquinho a gente, mas a gente tem que trabalhar mais ainda.

Eu não subo num palco hoje para dançar o que eu dançava antigamente. Era zueira, era um lazer para mim.

Lazer para mim foi sempre dançar, como para outras pessoas o lazer era fumar maconha, usar crack, usar droga.

Eu nunca fui disso aí, para mim lazer era dançar. Dançar, dançar, dançar e dançar.

Eu tenho um irmão de 15 anos que adora bola, não quer nem saber de dançar.

A gente usa a tese de cada um. A minha tese é a dança.

Para mim dança é inexplicável porque eu gosto, eu gosto mesmo de dançar, eu gosto de mostrar para as pessoas o meu trabalho.

Isso vem de dentro da gente mesmo, uma adrenalina.

Olha que eu vou falar sério para você... Quando toca aquele som, sabe, é uma adrenalina que vem lá de dentro e você sabe que se você descer para o salão, você vai encontrar um ou outro do grupo, não tem jeito. Aí a gente começa até chegar os outros. Um pode estar lá no banheiro, ele vem correndo, começa a dançar atrás, pega o passinho no meio porque já sabe o passinho. E aí a gente vai trabalhando, sempre inventando passinho novo, pensando em detonar.

Vamos detonar, vamos mostrar isso, vamos fazer aquilo.

É isso aí... Realmente dançar eu gosto muito. É inexplicável, é inexplicável mesmo.

Minha vontade é aprender mais, você entendeu?

Que um dia... Por exemplo, você é formada, se você me convidasse um dia para ir com você que você ia me ensinar algo sobre a dança.

Você não precisa pedir nem 2 vezes para mim, que eu tô lá com você onde você estiver, quero aprender. Ah, vai ter um festival assim, nossa, se eu estiver nas minhas condições de ir, eu vou, sem dúvida.

Agora não me convida para tomar um chopp, que eu não vou, só se você me der uma coca-cola.

### Participante 7

Gilberto José da Silva - 26 anos

Eu trabalho com uma empilhadeira numa firma.

Para mim a dança é tudo na vida, sabe?

Acho que é dom que começou com os meus pais, meus primos, lá em São Paulo.

Tá certo que eles curtiam samba, música do Benito de Paula, Paulinho da Viola, Jorge Ben.

Eles gostam muito também de samba-rock, dançam também.

E de lá, eu vim para Campinas, me adaptei muito bem aqui e o que eu pude passar para os amigos meus, que não sabiam, eu fui passando.

Eu tentei me aperfeiçoar muito mas, tanto é que de estilo eu dançava samba e já comecei a dançar funk, RAP, balanço, tudo.

E daí para frente não tem como explicar. Não tem uma resposta, o que eu sinto quanto eu tô dançando, que é uma coisa tão forte que não tem como a gente se expressar, né? De tão maravilhoso.

Então a dança agora para mim é tudo.

Participante 8Eliana Nunes - 24 anos.

Eu trabalho como recepcionista.

As mulheres dançam menos porque são menos persistentes e quando encontram um desafio elas desistem, tem também o problema de machismo dos namorados que não permitem o contato com tantos homens e também não gostam da exibição no salão.

A gente aprende olhando, observando as pessoas dançando no baile e depois vamos imitar em casa, a gente coloca outros passos também, que agente cria e dos movimentos de clipes e filmes (como o Breakdance , etc.).

Dançar para mim é tudo.

Eu tenho a dança na veia, eu adoro. Acho que é a melhor coisa que eu pude fazer na minha vida toda.

Acho que eu sempre tive a impressão de que eu nunca ia conseguir nada.

Eu achava que as coisas na minha vida eram todas difíceis, que eu nunca ia chegar a fazer uma faculdade, eu nunca ia chegar a ter um emprego bom, eu nunca ia ganhar bem, eu nunca ia poder ter uma profissão, eu nunca ia ser uma mulher independente. Eu vejo a dança como a melhor coisa que eu já fiz na minha vida, que eu estou fazendo, que eu vou ter um resultado. Eu sei que eu ainda vou ter um resultado disso.

É prazer, é alegria. Se eu estou triste eu danço e fico feliz. Se eu tô deprimida, eu danço e eu melhora, se eu tô com dor eu danço e melhora.

Então dança para mim é tudo. Não existe outra coisa, você pode falar para mim:

“- Olha Eliana, você tá com 24 anos!”

Minha mãe sempre falou que eu tinha que casar, ter filhos, que eu já estava com 24 anos, não era mais isso para mim.

Só que não adianta, tem uma coisa dentro de mim que eu acho que eu ainda tenho que fazer mais.

Que essa coisa é a única coisa que vai me levar para frente, talvez que essa seja a única coisa que eu possa fazer de bom, que é dançar, dançar, dançar, dançar e dançar. Só isso.

## Participante 9

### Geraldo da Silva - 30 anos

Eu trabalho numa distribuidora de produtos alimentícios.

Na época que a gente começou a dançar, a gente tinha um estilo completamente diferente do que é hoje.

Para mim a dança hoje, ela significa muito, porque através dela eu conheci várias pessoas e, sei lá, na época que a gente não dançava, a gente quase não saía de casa, eu praticamente não tinha muitos amigos e através dela eu consegui me soltar mais, consegui conhecer várias pessoas.

É uma coisa que, por exemplo, hoje você vai para um salão, você escuta uma batida, se você não dançar você não fica contente. Antigamente não, você podia escutar qualquer batida, qualquer estilo, e para mim praticamente aquilo era como se você não tivesse nada.

Hoje não, qualquer batida que tem, se gostar, tem que dançar, os pés parecem que começam a se mexer sozinhos.

Tem dia que estou em casa e começa a tocar uma batida diferente, eu já quero montar um passo. Faço o passo, chamo meu irmão, mostro para ele, a gente dança junto e assim vai indo.

As vezes a gente pega a música, monta os passos, dança ela inteirinha naquela hora mesmo coloca a música de novo e dança tudo outra vez. E assim vai indo.

Inclusive nosso grupo foi assim, a gente montou ele e a gente não dançava muito. Hoje não, hoje a gente pode dizer que a gente dança bem, que a gente pega uma música e fala: “- Vamos montar?”

E aí a gente monta ali na hora mesmo. Volta uma, duas, três vezes e consegue montar tudo certinho em cima da música.

Antigamente era difícil e a gente não ligava muito, mas hoje em dia não, tanto eu quanto eles, a gente gosta muito.

Antigamente a gente dançava assim. Era mais.... Por exemplo, se você vai dançar um funk, você dançava mais no pé, hoje a gente dança Miami e usa o corpo inteiro, mexe tudo.

Antes era mais o pé, era mais o pé direito, depois a gente mudou o estilo e mexia os dois pés e agora a gente dança o Miami que a gente mexe o corpo inteiro, de cima até em baixo.

Participante 10

Edson Gonzaga, o "Guyú" - 22 anos.

Eu trabalho na área de ginástica, dou aula de dança, de step em academia.

Eu não estudo, eu terminei o 2º grau mas pretendo continuar, fazer faculdade, porque na profissão que eu escolhi é necessário voltar a estudar, fazer faculdade.

Eu comecei a dançar cedo, aprendi a dançar mesmo na rua, né?

Olhando clipes de dança também. Aprendi a dançar mais mesmo com os breakers de rua que no tempo, quando eu tinha 8 anos, eu dançava muito break.

Eu dançava muito break de rua e aprendi o estilo break, daí eu passei para o Funkão, o estilo funk que se caracterizou com o James Brown, que chama estilo funk.

Do estilo funk eu passei para o Miami, do Miami passei para outro estilo, o hip-hop e depois do hip-hop eu passei para um funk mais radical que é chamado de "street dance" hoje.

E do "street dance" que todo mundo chama, ele tá mais para o lado da aeróbica, que usa muito braço e tem pouca ginga, entendeu? Então isso você não pode considerar que seja um funk, por o funk ser uma coisa que entra ginga, entra o que a pessoa tem de melhor, então ele ginga, tem molejo, e o "street dance" de hoje, que eu faço, não entra isso, entra muito braço, muito movimento mecanizado, então eu não vejo isso como uma dança de rua, eu vejo isso como uma aeróbica.

Eu dou aula de funk, de street dance, dou aula de hip-hop, eu estou lançando agora uma nova aula aí, que eu tô tentando passar o break no esquema de academia.

Porque o break nunca foi com uma metodologia de aula, o break sempre foi uma coisa de cada um, um ia olhando no outro, ia lá e imitava, agora eu tô tentando colocar tudo dentro de uma música, dentro de 8, para tentar passar para as pessoas que se interessam pelo break.

O funk é marcado de batida mais lenta e seca, o funk é uma dança muito largada, não tem regra nenhuma, não tem limpeza, não tem nada. Cada um tem seu estilo, cada um tem o seu estilo funk dentro de você. Cada um tem um estilo diferente do outro, um é mais largado, um dança curvado, outro dança com o peito para frente, um tem mais ginga que o outro, esse é o estilo funk.

O hip-hop é um estilo mais lento que o funk que procura trabalhar numa batida seca porém lenta com os movimentos rápidos.

Os movimentos que você vai fazer dentro de uma música de hip-hop, a música é lenta só que você vai trabalhar num espaço menor e vai fazer os movimentos mais rápidos.

O hip-hop é usado muito pelos breakers. É a música lenta que eles fazem movimentos de break que é chão e o boogie, e eles usam o hip-hop.

O hip-hop não é usado muito em termos dos dançarinos, pelo pessoal que tem coreografia, eles não usam hip-hop.

É o street que entra mais para o pessoal que tem coreografia, pelos grupos de dança, principalmente os grupos de dança usam mais o street dance.

O Miami já é um funk modificado, é um funk usando perna e braço, tal, largado, só que eles entram com um pouco de break, um pouco de boogie. Isso é Miami, o que diferencia o funk do Miami, são as músicas.

O Steve B é Miami. O Steve B é o pai do Miami, o que trouxe o Miami aqui para o Brasil. O Miami, o funk pode se dançar em grupo, vai de cada um. Dá para dançar em duo, trio, se você tiver capacidade, habilidade para dançar individualmente, você vai dançar também.

Onde você aprende mesmo a dançar, de verdade, é na rua, não tem melhor lugar para aprender o funk, o hip-hop, o street, o Miami, se não for na rua.

Nem nas academias você aprende. Você aprende mais é uma coisa muito formal, muito com regra, tal.

Para você se aprofundar, para você entender o que é a dança, o que é o funk, o hip-hop, o street, o Miami, você tem que aprender na rua.

Os grupos vão se formando e você pode aprender assim, tem gente, dançarino de rua, que passa, que tem vontade de ensinar, tem uns também que não tem, aí você tem que correr atrás.

Por isso que é interessante, por isso que eu falo que você vai aprender mais, porque você vai querer ser igual, vai querer ser melhor do que aquela pessoa, então você vai procurar saber mais.

Por isso que na rua você aprende mais, nem sempre a pessoa vai te ensinar, você tem que aprender por você mesmo. De vez em quando você vai perguntar e a pessoa vai te dar uma informação que no início nem é a correta, vai te dar meia informação e dessa meia informação você tem que criar seus passos, seu estilo, ou copiar o estilo dele só que melhor do que ele e por aí vai.

As pessoas se apresentam também nas ruas, os dançarinos de rua não tem muitos espaços para ir, porque eles são muito discriminados, pelo fato deles ficarem nas ruas, por eles serem de uma classe mais pobre, porque a maioria dos dançarinos de rua é de classe baixa, então eles não tem muita aceitação em termos de lugares para apresentar, isso não tem.

Por isso que eu tô tendo esse trabalho, um trabalho mais profissional dentro de uma academia, mais de regras, para ter valor, para poder mostrar que a dança, que o street dance não é o que todo mundo pensa.

Que não é dança de favelado, é., até pode ser dança de favelado, só que tem valor, tem um porquê, não é uma dança qualquer.

Nesta dança dá para você mostrar muitas coisas para as pessoas, dá para você entender muita coisa e dá para você melhorar muita coisa com o street dance, com o break, o hip-hop.

Dá para você ter visão através desta dança, dá para você ver, entendeu, outras danças como o jazz através do street.

Eu sou o diretor de um grupo de dança, de street dance, o "Ritmos de rua", o grupo foi criado faz 4 meses, foi criado por mim.

Eu fui vendo nas ruas e pegando os dançarinos. Eu escolhi a dedo os melhores dançarinos, porque cada um era de um grupo e formei o meu grupo.

O intuito do meu grupo é um trabalho profissional, a gente já se apresentou em vários lugares de nível bom, de bastante divulgação, e a gente tem a intenção de rolar isso também em termos de TV, de divulgar em rádio e já tem proposta para isso.

Quem cria as coreografias do grupo sou eu, mas eles opinam também, eles dão opinião. Só que a maioria eu já venho com o movimento pronto, mas eu vou mudando para melhor e eles dão opinião: "- Ah, eu acho melhor fazer isso daí." E vai encaixando na coreografia e se eu ver que é legal também.

Sempre a opinião final é minha, eu que crio. Agora eu tô começando com um trabalho paralelo, que eu tô dando oportunidade de cada dançarino do meu grupo ser coreógrafo também, de criar o seu grupo, que eu chamo de grupo paralelo. Eu já tenho 2 grupos paralelos no meu grupo.

Pelo estilo de rua ser radical, acho que não tem muito problema assim com o homem.

Que nem o ballet, o homem já pensa que é só viado. No street, eles não pensam assim porque é uma dança radical, você não vai ficar muito de rebolar...

Não tem muita discriminação por parte dos homens e as mulheres já estão começando a entrar neste esquema, já estão vindo, estão pegando o prazer de dançar o street, o funk, o hip-hop, break.

Tem mulher que dança hip-hop, tem mulher que dança break também, em São Paulo você encontra fácil.

Ainda mais agora que a TV está divulgando, o street tá uma coisa assim, sabe, explodiu, é o que tá hoje.

Tá no programa da Xuxa, que ajudou muito para ter este sucesso e o grupo "Dança de rua" de Santos também, que foram os que praticamente começaram aqui no Brasil e está divulgando bem. Tá com um puta trabalho e tá abrindo espaço para todo mundo que tem um trabalho sério, profissional, bom.

Como eu falei, eu comecei a dançar aos 8 anos.

Então para mim, a dança é uma vida, é o que eu sei fazer, é o que eu faço melhor.

Eu não tenho onde, outro caminho para percorrer, então eu vou me apegando no que eu sei fazer de melhor, no que eu mais gosto de fazer, que é a dança.

Porque para mim a dança significa tudo, enquanto eu tô dançando, é uma coisa que, eu tento passar para as pessoas que estão me vendo dançar, uma energia muito forte, uma energia muito positiva. É uma coisa que vem de dentro mesmo, é natural, eu não preciso fazer força para passar isso para uma pessoa.

A pessoa olha para mim e sente isso porque vem de dentro.

Então eu acho que eu tenho esse dom, eu nasci com isso, eu nasci para dançar.

Eu vou continuar dançando até quando eu morrer. Então não tem muito o que falar. É minha vida, é isso que eu escolhi, hoje é a coisa mais importante para mim, é o que eu tenho de mais importante é a dança.

É o que tá me dando dinheiro, é o que tá me dando status.

É o que tá fazendo com que eu seja conhecido e para mim, eu tô me dando super bem com isso, graças a Deus. Eu tô atingindo o meu objetivo.

É a minha vida, é o que eu gosto de fazer e vou continuar fazendo mesmo que eu não tenha mais o meu grupo, eu vou formar outro e vou estar sempre tentando passar tudo o que eu sei, o pouco que eu sei de dança de rua para quem estiver comigo. É isso aí.

### Participante 11

#### Mauro Alexandre Páscoa - 28 anos

Sou professor de educ. física, formado há um ano pela UNICAMP e coordenador técnico do grupo “Ritmos de rua”.

Eu não tive uma experiência direta, desde pequenininho com a dança, tanto que tinha um certo, não digo preconceito, mas a minha família não era uma família do tipo que dançava, que participava de baile, não. Não tinha costume nenhum em relação a dança, a música.

Bom, já na minha adolescência, dos meus 15 anos em diante, eu freqüentei através de grupo de centro comunitário, grupo de comunidade, que a gente organizava baile, participava da festa e acabava dançando, mas sempre com alguma dificuldade. Até que chegou um tempo que esse mesmo grupo da comunidade, que a gente terminava a nossa reunião de crisma e a gente ia para uma discoteca que tinha na cidade. Era sempre o mesmo grupo e lá por causa do grupo na discoteca, a gente acabou dominando, fazendo uma série de coreografias, montando passos.

Ou seja, a gente se divertia bastante nesta discoteca, sempre com horário programado, a gente ficava lá até o último ônibus, e ia embora.

Todo final de semana a gente batia cartão na discoteca.

O estilo de música nas discotecas naquele tempo que foi meados de 85 a 87, era o auge da house music. Tinha o Ricky Asley, que a gente recorda, o Zimbabwe, era piano negro, era a house music.

Esse foi o meu 1º contato de experiência com a dança, de lá, depois que eu passei para uma fase de trabalho e estudo também, até que eu cheguei na faculdade em 92.

De 92 a 93, quando eu entrei na UNICAMP, eu tive contato só que diferente, não diretamente na área da dança, mas na área da ginástica geral.

Na ginástica geral, tinha a dança, o folclore e a ginástica olímpica em si, como partes de um trabalho que é chamado de ginástica geral. E nisso aí existia as coreografias, as marcações de ritmo e dança, inclusive alguns movimentos acrobáticos com ritmo em si e parte folclórica também.

Bom, essa foi a minha vivência na faculdade, agora, atualmente o meu ingresso no grupo que faço parte, o "Ritmos de rua", foi de contato de um amigo meu que dava aula em academia.

Eu estava numa época ...depressiva e eu estava procurando um meio, um meio social, um grupo que eu pudesse ingressar, para tomar parte do meu tempo, para me ocupar com esse grupo. E por convite, pelo Luciano, eu comecei a freqüentar, a assistir os ensaios deste grupo que estava começando agora este ano.

Nisso, por eu ser profissional da área de educ. física, eu fui convidado a ser coordenador técnico, para ajudar a limpar, ajudar na limpeza da coreografia.

Eu comecei com o conhecimento em coreografia que eu já tinha das viagens que eu já fiz e comecei a dar uma força para o grupo, orientando sobre limpeza de movimento, postura, eixo de equilíbrio e tudo que pudesse ajudar no sentido estético da coreografia.

Eu procurei analisar acima de tudo, quais as possibilidades, quais as perspectivas que esse grupo tinha como trabalho, o futuro desse grupo e vi que ele tinha realmente uma meta, um objetivo, que era comum para mim, aí eu ingressei e fui de cara, tanto que até hoje eu tô no grupo.

Quando eu entrei em março, o grupo estava engatinhando, não tinha feito nenhuma apresentação de peso, significativa.

O Guyú, diretor, começou chamando colegas de discoteca, que eram amigos dos bailes funk e decidiram montar alguma coisa.

A minha história com o grupo começou em março a pegar forte, já tinha uma coreografia extensa, de 5 minutos e meio. E nesse trabalho, no esforço e sofrimento também, da dificuldade para reunir o grupo, lugares para ensaiar, a gente sempre teve um certo tipo de problema que esbarrasse no nosso caminho para a gente superar e conseguir manter o grupo.

Eu estou na coordenação sempre fazendo um respaldo profissional atrás, por exemplo o book, fitas, curriculum, fotografias, o histórico do grupo quem realmente cuidou fui eu.

O próprio projeto do grupo fui eu que redigi a nível de prefeitura para falar sobre aspectos sociais, sobre aspectos pedagógicos, qual era o objetivo do grupo nesta área.

Tinha que ser bem feito para que pudesse ter uma fundamentação, uma base.

Minha participação no grupo diretamente é essa, eu faço parte da coordenação e hoje por dificuldades e outros problemas, quem dirigia o projeto em Valinhos era o Guyú e com as dificuldades dele, de locomoção, trabalho, horário, ele acabou passando para mim a organização: alunos, quem freqüenta, pagamento simbólico,...

Este projeto é vinculado com a prefeitura de Valinhos. A gente procura através dele ensinar, divulgar a dança funk como forma de música dentro da cultura social.

Porque o funk, ele não é só o funk dos EUA, ele é também da nossa cultura.

Ele veio dos EUA mas ele se inseriu e foi muito bem assimilado na nossa sociedade como parte da cultura social. Ele é um objeto, um instrumento de

trabalho que a gente pode trabalhar com ele, assim como a dança baiana, como o samba, a capoeira e outros estilos típicos brasileiros.

Uma das diretrizes do projeto é provar que o funk não, é algo marginalizado também, que é simplesmente uma forma de expressão cultural, como qualquer outra dança, qualquer outra expressão corporal da nossa sociedade.

O funk não é diferente, ele também faz parte desse meio, agora, muita gente,..., eu queria frisar de novo que o funk não deve ser visto como algo marginalizado.

O funk nada mais é do que uma forma de expressão de uma geração, assim como foi o rock and roll, praticamente um movimento jovem, não é de rebeldia, mas é uma assimilação cultural, faz parte de uma transformação cultural do meio.

O próprio grupo "Dança de rua" de Santos, veio mostrar que a dança funk não é algo assim,.., não é exatamente a dança de rua, é a dança de rua mas ele também pode ser institucionalizado como trabalho profissional de onde promove pessoas, é uma forma de trabalho como qualquer outra, quando bem orientada, quando tem um objetivo, uma meta a ser cumprida.

Como jurado do concurso de dança na ACSPM, meu objetivo maior foi conhecer, me aprofundar mais nesta área que é o funk e, um meio desconhecido para mim naquela época. Não tinha experiência, nem uma visão crítica. Foi uma experiência enriquecedora.

Aconteceram rivalidades normais, nada que fosse referente ao mundo funk, mas rivalidade de quem compete, compete por alguma coisa. Houve discussões, mas nada de briga, de pancadaria.

Não tinha motivo para que acontecessem brigas. Tudo que acontecia era motivo de festa no concurso.

A dança, de uma forma clássica, no meu ponto de vista, posso dizer que é vista como tabu para o sexo masculino.

Quando se fala de dança, expressão corporal, falam:" - Ah, esse negócio me cheira ballet, me cheira jazz", e sempre tem aquela imagem de corpo feminino quando se fala de expressão corporal na dança.

Isso é uma coisa que visto em geral, hoje, pelo menos na sociedade que eu vivo, a própria formação cultural do povo que vê, que dá essa linha de pensamento.

Eu não digo que é certo ou errado, mas é a linha de formação cultural que o meio onde eu cresci, pelo menos eu pude observar isso de forma crítica.

O funk mostra movimento vigoroso, movimento forte, de força, de .., muitas vezes, não digo rebeldia, mas esta expressão agressiva de movimento dentro da dança., não agressão, agressividade a nível de dança, que são movimentos fortes, vigorosos e nisso o homem se expressa muito mais, ele tem muito mais expressão que a mulher neste caso. Tanto que não é tão praticado por mulheres quanto é por homens. Tem mais domínio masculino do que feminino.

Existe dentro do funk ainda o que é feminino e o que é masculino nos movimentos, mas dentro do próprio funk tem influência de outros ritmos presentes, algum passo que é visto dentro do jazz, da dança moderna, mesmo do samba, existe a influência deles dentro do funk.

Por isso se diferencia muito o funk brasileiro do americano. O americano é técnico, no Brasil aqui existe o gingado.

O que diferencia o Brasil do resto do mundo é essa característica que é a ginga, que tem no samba, na capoeira, em todos os esportes.

E o brasileiro, o carisma que ele tem em relação a isso é muito forte. O funk também sofreu a influência dessa miscigenação cultural e formou um estilo próprio funk brasileiro.

Desde o começo quando eu escutava músicas que marcaram os passos na vida da gente, eu me via com alguma expressão, fazendo alguma performance, imaginando a música com movimento junto dessa música que a gente pode traduzir como dança.

Porque a dança, ela não é só algo rítmico, que existe dentro da marcação, mas a dança também é uma forma de expressão cultural, como o jogo também tem seu lado dança.

Por isso eu me via em várias situações, quando eu assistia filmes que mostravam temas olímpicos que nem "Carruagens de fogo", um filme que me motivou bastante. Eu me via fazendo essas performances e depois quando eu tive meu contato mais direto com a dança em si, eu sentia essa relação de expressão dentro da dança, mesmo que eu não goste do meu estilo, do meu jeito de dançar.

Eu posso dizer que eu não sei dançar, não sou dançarino. Eu faço o movimento mais mecânico do que digamos assim, criativo, de ..., espontâneo.

O meu é mais mecânico, mais técnico.

Bom, da minha parte é difícil explicar o que representa a dança para mim, mas é algo forte que eu sinto, que eu gostaria muito de dominar, mesmo com as minhas dificuldades de coordenação.

Eu acho que é uma área importante, que eu tenho responsabilidade como profissional de entender, como forma de trabalho.

Eu olho a dança mais do lado profissional do que pelo lado motivação, de espontâneo. Essa, eu acho, que é minha característica principal.

Eu não me vejo como dançarino, mas como profissional da dança.

## Participante 12

Luciano Lima Corrêa- 19 anos.

Eu danço break, faz pouco tempo que eu faço break, só 2 anos, mas eu pretendo me dedicar bem mais.

Eu trabalho no almoxarifado, é um serviço mais ou menos pesado até, mais o break está no sangue da gente. Então conforme o tempo vai passando a gente procura se aperfeiçoar mais.

Eu também estudo, faço supletivo de 2º grau. Além de dançar break a gente tem que ser alguém na vida.

É para a gente fazer tudo isso aí, tentar assimilar tudo, parece que vai ser difícil né, mas não é,..., isso aí parece que está dentro da gente, porque a gente às vezes acha que nasceu para isso.

Quando eu comecei, eu era um cara meio devagar, meio parado, achei que eu não ia levar jeito para a coisa, mas é aquela coisa, se você é dedicado, você dança.

A dança na verdade é uma terapia. Ela puxa a gente, ela faz a gente fazer um negócio que a gente nunca tinha pensado em fazer. Às vezes você vê um cara rodando, você acha que vai ser impossível e também todas as pessoas que são contra.

Meu pai e minha mãe foram as primeiras pessoas que foram contra. Me deram apoio, mas eles achavam que era uma dança de bandido, né?

Mas eu trabalhava e tinha minhas próprias idéias. Porque a dança não era muito divulgada aqui em Campinas e sempre que minha mãe ouvia falar era de baile rap, baile de gangsta, que saia muita briga, às vezes até morte saia, então ela não gostava muito não, mas o break é diferente.

Ele está dentro do movimento hip-hop, também assim como o gangsta está, e o rap também está, mas o break é diferente.

O break é um negócio que na verdade...Eu já vi muita gente que dança break parar de beber, parar de fumar para dançar break, entendeu ?

Eu conheci muita gente que roubava, às vezes roubava carro, roubava pessoas mesmo e parou de roubar e dança break.

Hoje, o break já tirou muita gente dessa vida, e eu acho que com tudo que está passando, minha família aceitou né, meu pai e minha mãe.

Eu danço até hoje, é como se fosse um esporte, uma ginástica, ou capoeira, e isso aí motiva muita gente.

Às vezes você está com um problema grave dentro de você, você chega em um treino, em um baile, você vê que você esquece aquilo, o break e a música fazem você esquecer. Você esquece do mundo na verdade.

Eu comecei a dançar em 95, faz 2 anos.

Eu aprendi com um cara, aí eu comecei há uns dois anos atrás, tinha uma rapaziada, tinha uma gangue de break em Campinas que se chamava "Comunidade Break", o Cássio era, o Ronaldo também, o pessoal que está aqui hoje.

Eles se dividiram e formaram várias gangues, o movimento se propagou aqui em Campinas e região.

Eu morava perto do Jardim Ieda. Tinham muitos breakers lá, tinham muitos B-Boys, então eu procurava ir em uma danceteria que tinha lá, que era gangsta, como não tinha espaço de break, muitas vezes a gente dançava em cima da música de gangsta, até hoje é assim, e na verdade o break não era aquilo, mas a gente procurava fazer porque quanto mais propaganda tiver do break é melhor.

A rapaziada da antiga dizia que a gente tinha que dançar mais em tudo quanto era lugar, entendeu ?

Dançar em shopping...uma vez eu larguei minha namorada no shopping para dançar break. Foi o maior fiasco porque o segurança chegou né, o pessoal achou ruim, bateu palma, até vaiou o segurança.

Então a gente dançava em tudo quanto era lugar que tinha.

Na época que eu aprendi era muito negado mesmo. Na danceteria Mr. Big, que não tem mais, eu vi os rapazes rodando lá, a gangue "Explosão 2000", uma gangue de break bem da antigona mesmo.

Aí eles chegavam no salão, você precisa ver como é que era, a rapaziada respeitava mesmo, eles chegavam e já faziam uma roda de break.

O pessoal começava a bater palma, era bem legal. Era um movimento assim, que muita gente queria aprender mesmo.

Só que na época, eles aprenderam também sozinhos.

Se você fosse querer aprender ou pegar algum passo deles era perigoso até...sabe assim...não saia briga né, saia o racha, né ? Aí eles se confrontavam mais na roda de break.

Aí eu conheci um rapaz chamado Alexandre, aí eu falei para ele que eu queria aprender, que eu estava a fim de aprender. Aí ele perguntou para mim se eu estava a fim de aprender mesmo, de verdade.

Eu falei : "- Tô."

Ele falou : "- Passa aí então fim de semana que a gente vai ajudar você, mas você tem que querer mesmo."

Aí eu fui lá para ver a rapaziada dançando. Há um tempo atrás muita pouca gente sabia fazer, então a rapaziada achava que era difícil. Aí eu fui lá, era uma loja, mas o chão de lá era horrível, era uma ralação total.

Então naquele dia o pessoal que era da gangue mesmo não queria me ensinar, foi ele mesmo que quis me ensinar, a rapaziada falava :"- deixa ele aí, deixa ele aprender como a gente aprendeu."

Aí eu comecei a frequentar baile na NIFAMA, que é baile gangsta também, só que lá eles tocam rap, eles vão direto para São Paulo então eles sabem o que é o Hip-Hop.

O Hip-Hop incorpora tudo, o rap, o graffiti, e o break. O Hip-Hop começou mesmo com o break.

Aí a gente começou a ir lá e eu comecei a ver a gangue, a comunidade break de Campinas.

Aí eu até pensei "nem vou entrar na roda dos caras, né". Eles vão rachar a gente. Só que não tinha nada a ver.

Pelo fato deles serem os melhores de Campinas e a gente estar só começando, sermos os iniciantes, a gente tinha medo de entrar na roda e eles

racharem com a gente, de passar vergonha, porque era todo um público que estava lá.

Aí passou um pouquinho, eu conheci mais gente e tinha uns amigos meus que estavam começando também a rodar, uns aprendizes. Aí quanto mais gente eu podia chamar para aprender também, aí a rapaziada pegou.

Aí eu comecei a conversar com o Cássio, com o Herval, aí eles falaram: “- Esse cara é gente boa!”

Eu fui conversar com os caras e eles falavam: “- O que você precisar aprender...” Aí eu peguei amizade com o Cássio.

Tinha a rapaziada que negava o movimento, era uma ganância, quem sabia era o melhor. E eles não, tinham uma cabeça diferente, tinham cabeça para frente, cabeça avançada.

Cada pessoa que vinha eles ensinavam, se viessem umas 500 pessoas e falassem: “- Me ensina?” Eles paravam de treinar e ensinavam ali na hora, mas para quê? Porque mais tarde eles estão conscientes que eles vão ter que parar, mas o movimento vai continuar mesmo assim.

Eu treino todo dia.

Mas break, rodar assim eu treino um dia sim, um dia não. Segunda, quarta e sexta eu treino, e domingo que eu venho aqui, nos outros dias, eu faço alongamento e preparo o físico com flexão, abdominal...

Porque você mexe demais com o seu corpo, e se você está pensando que você é de borracha, você não é, você tem que treinar mesmo. Por isso que esta parte do Hip-Hop chama muito mais homens do que mulheres.

Na verdade eu conheci, conheço muitas meninas que têm vontade mesmo de aprender, só que as vezes elas não vêm por serem muitos homens, então elas ficam com vergonha.

Mais fora isso elas procuram aprender também, só que elas vêem que exige muito e isso vai mais da cabeça da pessoa, né?

No início tudo é difícil, qualquer pessoa que faz qualquer coisa; que dança, que faz exercício, que faz ginástica, sabe que no começo é difícil, mas é a coisa do tempo. Se você pegar uma rapaziada que dá vontade mesmo, que tem vontade de desenvolver, que te incentivar bastante, você vai conseguir.

Então as mulheres têm dificuldade porque não tem intimidade com a coisa.

A gente procura se apresentar em baile assim, em danceteria. A gente fala que quer fazer uma apresentação, que quer divulgar o break, né? As vezes eles dão apoio.

As vezes em danceteria a gente até entende porque tem mais gangsta. É errado o break estar lá, no gangsta, mas a gente vai mesmo assim para tentar divulgar o break.

Tem as danceterias que a gente fala que é de “playboyzinho”, como o Paiol, lá na Dom Pedro. Vai muita gente mesmo. As vezes a gente vai lá no Paiol, esse fim de semana mesmo eu fui. Eu não queria entrar mas a gente entrou.

Um tanto de boy lá, a galerinha tudo meio devagar, eles não procuram conhecer o movimento, e quanto mais gente tem é melhor.

As vezes você fica ali no canto e pensa: “- Ah, eu sou bom, mas aqui não tem ninguém que roda.”

Mas quando você sai para fora e que você vai ver, tem muita gente, mas muita gente mesmo. A gente pensa que o movimento é fraco, mas ele é imenso, é imenso mesmo.

No Paiol, a gente entrou,.. aí a rapaziada tudo rebolando... eu não critico, não tenho nada contra, certo?

Eu não vou criticar porque eu danço break e sei que muita gente não gosta de break. Muita gente acha bonito, mas pelo lado que as pessoas enxergam é só o lado ruim, lógico, ninguém vê o lado bom da coisa. Então eu não critico também, né? Aí tava todo mundo rebolando e tal.

Aí justo no dia, ...depende também do DJ, muitos falam que são DJs mas não entendem nada, não sabem distinguir os tipos de música.

E no meio do house, como a batida do break é meio eletro, né? Ele colocou um break lá. Aí na hora eu fiquei animado, pô, falei: “- Eu tô escutando o meu som. Já que a gente tá aqui, vamos quebrar tudo.”

Aí a gente abriu uma roda de break e eu comecei a fazer uns movimentos de break. Aí a moçada parou, parou todo mundo de dançar.

Todo mundo quando vê a gente fazendo acha bonito, incrível ..”Como pode rodar aí que nem doido e sair de pé, sair bem.”

Aí eu rodei, tudo. O pessoal bateu palma, foi uma festa. O pessoal rodou também, a gente começou a levar o break na palma da mão, foi legal. Depois foi só comentários quando fechou a roda de break. A moçada falou: “- Olha que legal o que o pessoal faz e tal. Pensei que nem existisse isso mais...”

E agora que eu dancei, o pessoal da vila que eu moro e vai lá direto, disseram que perguntaram de mim e tal, onde é que a gente treina, porque o pessoal tem o lugar que eles treinam lá. Aí eu falei: “- Manda lá no meu treino”, e agora tá vindo mais gente ainda e assim vai.

E assim vai crescendo o movimento, um vai puxando o outro, ninguém entra por acaso, você tem sempre a vontade, aí de repente você vê um amigo seu fazendo aí “Ah, eu também quero aprender” e já vem.

Na verdade ele gosta, mas vem por embalo “Ah, eu vou também.”

Aí chega lá ele acaba gostando também, aí deslança e não para mais.

Dançar break, dançar break mesmo é a gente viajar para dentro da gente mesmo.

É você pôr para fora o que..., as vezes, a gente chega até a sonhar com os movimentos que a gente tenta aprender e não aprende, e apesar do esforço, tudo assim, você bota para fora todo aquele pique. Você tem aquela vontade de fazer e pô, o cara faz aquilo e o cara é humano, tal..

Se você pensar desse lado, você não consegue fazer, aí parece que é um negócio assim.., quando você pensa em desanimar, você as vezes se machuca, tal, você consegue aprender.

Parece que o break tá ali mesmo, parece que a rapaziada, que o espírito antigo daqueles que pararam e que te vêem dançando hoje, quando você estava começando eles estavam parando e eles incentivaram você, só que eles pararam. Só que eles vêem você dançando hoje, eles faltam chorar, tipo assim..

“- Pô, eu tô vendo”. Como um filho deles ali, entendeu?

Assim como eu, faz pouco tempo que eu tô, mas já ensinei muita gente, né? E vou ensinar muito mais ainda, quando eu vejo um cara que eu ensinei rodar assim... Eu fico sabe assim... rindo a toa.

As vezes quando você está chateado, o break é uma terapia, sei lá. É um negócio físico, espiritual, é um negócio que está ali com você.

É uma arte, é uma arte de uma rapaziada que não tinha como se expressar, entendeu?

Tem muita gente que dança break e as vezes o pessoal vai lá e fala que é capoeira. Não é capoeira, é break, é diferente, é muito diferente de capoeira, é um esporte.

É um movimento físico muito enorme mesmo, e é uma satisfação imensa você estar dançando aquilo lá, entendeu?

As vezes você está dançando, você pensa que nem é você.

Você pensa, você está fazendo um moinho de vento, um giro de costas, as vezes você chega a ver cores que você nunca viu na sua vida. Parece que você nem tá numa roda de break e o pessoal agita, grita, assobia.

Seu sistema muscular está eletrizado. Você vai muito mais pela energia da música, o break não tem igual a ele, pode ter muitos estilos de dança, o break é incrível porque ele incorpora outras coisas, muitas coisas. Tem ginástica olímpica, capoeira, tem mortal, tem movimento acrobático, mas o break é coisa de “uprock”. O “uprock” é o preparo físico do break, quando você dança ele, você fica eletrizado, você fica doido da cabeça.

O “uprock” é o sapateado, é a marcação, porque se você entrar numa roda de break e você parar, se você entrar andando e der um mortal, o pessoal vai falar que você é capoeirista.

Se você entrar andando em uma roda de break e você fizer um “flare”, o pessoal vai achar que você é ginasta. Se você entrar numa roda e dançar o “uprock”, um sapateado bem louco e fazer um “flare”, um mortal, os caras vão falar, “- Esse cara aí é um breaker”.

O uprock é o que identifica o breaker, é a ginga do break.

Se você entrar, qualquer breaker da antiga, se você entrar parado na roda, ele não considera muito você.

Ele fala: “- O rapaz é bom, ele tem um “flare” bonito, um moinho de vento lindo, mas ele não tem estilo.”

É assim que funciona o break.

Break é por aí. No break, a adrenalina da gente sobe mesmo.

Você vê que as vezes na roda, você fica sem medo de ser feliz.

Você fala: “- Agora é minha vez de ser feliz”, e aí você entra na roda de break. É assim que vai.

Participante 13

Cássio Henrique Vasconcelos - 21 anos.

Sou eletricitista, trabalho numa firma chamada Global.

Eu danço break, que é uma dança desportiva, aeróbica, que mexe muito com a parte muscular e muito com a resistência da pessoa, muito com a parte física mesmo.

É uma dança bem forte mesmo.

Eu aprendi, a bem dizer, foi sozinho.

Depois de 2 anos que eu estava treinando, eu fui me enturmando com um pessoal que já sabia mais ou menos.

Eu danço faz 7 anos.

Já faz 7 anos que eu danço break e eu não tenho previsão de parar não.

Depois de 2 anos sozinho, eu aprendi um pouco com essas outras pessoas, mas elas já pararam já. Uns casaram, outros seguiram suas carreiras profissionais, então eles pararam mesmo, porque da época mesmo, desses 7 anos, eu sou um dos mais velhos aqui.

Eu sou um dos mais velhos daqui de Campinas, eu e mais 2 que estão ali, só nós que continuamos porque o resto parou mesmo.

Se alguém quiser aprender a dançar, vai ter que encarar o sofrimento, porque sofre para caramba.

Não existe escola, a gente aprende na rua mesmo. Você pode ver que onde tem um espaço, um chão liso para a gente treinar, a gente treina.

O modo de treino é o seguinte, a gente procura as pessoas que sabem mais que a gente para dar um toque para a gente, para a gente aprender.

Porque se for aprender na raça igual eu aprendi, aí fica mais difícil.

Mas não tem escola, essas coisas não, aprende na rua mesmo.

Tem criatividade também no break. Tem os movimentos básicos e depois, que você aprende os passos básicos, já vem a parte da criatividade, já fica na parte da seqüência, de emendar um movimento no outro, fazer coreografia, você e outra pessoa.

De vez em quando a gente se apresenta na cidade, mas lá a gente é discriminado. A polícia discrimina a gente, ela tesoura rapidinho.

Os artistas de rua vão lá e eles não falam nada, apesar que eles são artistas de rua e precisam sobreviver, mas a gente não pede dinheiro, nada.

A gente vai só para mostrar a dança, daí eles nos discriminam, mandam a gente embora com a lona, pegar o rádio e ir embora do centro da cidade.

E no salão é rotina se apresentar, porque lá é onde a gente se encontra, onde os breakers se encontram para dançar mesmo.

Atualmente a gente tá indo no Impera Samba, mas quando a gente tem oportunidade, a gente vai para cidade de fora: Limeira, Rio Claro, que lá também tem os breakers que a gente conhece.

Existe muita rivalidade entre os grupos, igual São Paulo, que é uma cidade grande e tem muitas gangues. O pessoal de lá é de alto nível, bem mais técnico, bem mais técnico do que a gente.

Então por causa dessa rivalidade lá, o pessoal procura evoluir mais, porque na hora do racha mesmo, vence quem é o melhor. O que for melhor vence.

E o racha é o seguinte: 2 gangues marcam um lugar, um salão ou um lugar público onde eles sempre treinam e vai lá uma gangue e vai a outra.

E só pode entrar na roda as gangues que vão rachar. Vão ter outras gangues, só que elas não entram, ficam só observando e quem for o melhor, quem tiver mais coreografia, mais criatividade, mais empenho na dança mesmo, ganha o racha. Mas não sai briga, não sai nada, é só na dança, só na dança.

Quem escolhe quem ganhou são as outras gangues que estão observando e nós mesmos, a gente sente quem foi o melhor.

O break é em parte relacionado ao RAP, mas ele é uma parte diferente porque o movimento Hip-Hop são três, é uma fusão de 3 movimentos que são os grafiteiros, os DJs e os MC's (a música), e os breakers.

Os breakers são uma parte, e o pessoal acha que a gente é do movimento RAP, e o movimento RAP você sabe, dá aquela turminha da pesada.

Não é turma de classe alta que vai curtir o RAP, muito culta., quem vai curtir o RAP é a galera da periferia, e a turma achando que a gente vai no baile dançar acham que a gente é do RAP, e é dessa turminha do mal, que gosta de bagunçar, gosta de querer brigar com os outros. Por isso que tem essa discriminação, que não tem nada a ver.

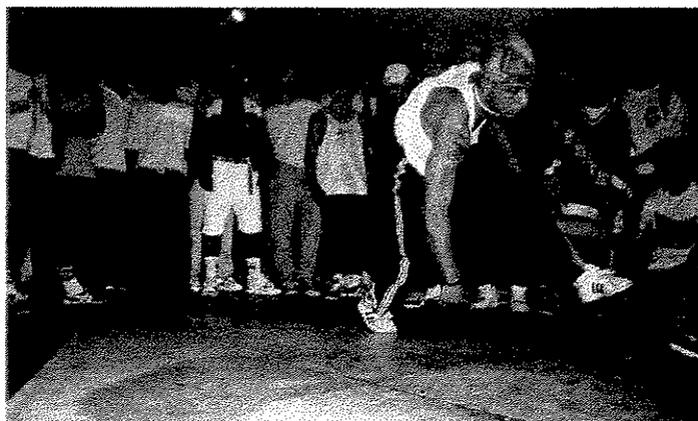
O break para mim significa muita coisa, é muito importante para mim porque eu sou um cara que gosta de praticar esporte.

Eu luto capoeira, jogo futebol, danço break.

E break eu não vou parar porque o break significa muito na minha vida, porque se eu não fizesse nada, eu tenho certeza... porque lá onde eu moro, a galera lá é tudo perdida, negócio de droga, entendeu?

Então eu tenho certeza que eu ia estar neste caminho, então, eu dançando break é uma coisa que me tira fora desses pensamentos, de querer ficar me drogando, me embebedando, essas coisas assim.

Essa é a importância para mim, ele me traz condicionamento físico bom, me traz mais saúde, e me tira fora desses movimentos que não estão com nada, que é droga ,,,, roubar, contra a violência também, me tira fora da violência.



Participante 14Daniel Venâncio - 23 anos

Eu estou trabalhando na Parmalat e danço no "White Star Funk" e no "Ritmos de rua".

De início, desde 82, quando eu estava pequenininho, a pessoa a qual eu aprendi a dançar chamava Edson.

Esse Edson era meu vizinho, e na época eu não gostava de dançar, nem de música.

Eu era uma pessoa que ficava em casa, uma pessoa mais fechada.

Aí quando meus pais viram que eu era um moleque muito quieto, muito calmo e não tinha nenhum amigo e nenhum tipo de brincadeira, eles me incentivaram a ter amizades com pessoas que gostavam de dançar, de se divertir.

Foi bem naquela época que surgiu o funk, eles faziam festinhas em casa...

Eles faziam mas eu ficava em casa, eu era uma pessoa quieta, aí meu amigo, meus 5 amigos me incentivaram a ir, aí eu fui e comecei a ver o que era realmente dança.

Eles mexiam para cá, mexiam para lá, enfim, acabava saindo alguma coisa.

Aí aquela pessoa viu porque que eu não queria me aproximar com dança. Aí ele chegou e falou: "- Você não gosta de dançar?"

Aí eu falei: "- Não, eu não sei."

Eu era tímido. Aí eu fui em quem realmente sabia, aí, dos 5 amigos meus, eles formaram um grupo chamado "The Fine".

Dessa "The Fine" eles me convidaram para ver se eu me encaixava com eles, que na época eram vários grupos. Eram os "The Garfields", era "Manhattan", existia a "White Star Funk" mas eu não era integrante, eu não conhecia eles.

Mas este Edson, ele é uns 5 anos mais velho do que eu, e eu sempre fui um moleque de infiltrar com uma rapaziada que tinha idade a mais do que eu. Eu ia com eles para todo lado, mas não queria saber de dançar, mas eu já estava indo.

Aí meu pai falou: "- Bom Daniel, agora você vai ter que me explicar aonde você vai, com quem você está saindo, porque nos dias de hoje isso aí é perigoso."

E fui, comecei a aprender a dançar. Mexia para cá, mexia para lá e foi saindo alguma coisa. Aí esse Edson viu que eu estava para aprender legal, e me ensinou algumas coisas.

Porque eu tive um primo que saiu dançando na Globo, na época foi para o auge, deu certo. Ele me incentivou, me levava nos bailes, fui aprendendo até que me encaixei num grupo.

Meu 1º grupo foi o "The Garfields", e um dia ele me convidou para ir em um salão, esse salão já fechou, chamava terraço Bahamas, e no salão eu vi uns amigos dele e muitas pessoas que eu via em bailinho da vila estavam lá, só que eles nunca tinham me visto dançando.

Eu nunca tinha falado para ninguém que eu estava dançando, aí eu cheguei lá e vi 5 pessoas dançando e esse Edson estava no meio, era o grupo "White Star Funk".

Ele começou a explicar que tinha um cara (eu) que estava dançando, que precisava aprender mais, que precisava estar num grupo.

Ele me incentivou, ele me tirou da malícia, de vício, e ele me colocou num grupo bom, certo, que ia para frente.

Comecei a aprender, aprendi, aprendi, aprendi. Nossa a gente ia para todo lado, de salão, de apresentação, de concurso, era o "White Star Funk", não tinha para ninguém.

Chegava no salão se tinham 8 grupos dançando e chegava o WSF, os outros grupos não queriam mais dançar porque sabiam que se entrassem na roda teriam que dançar.

Esse grupo foi convidado para dançar em concurso, em festival, em escola. A gente também começou em salão, a gente queria aprender outros ritmos e nesse ritmo a gente começou a ver realmente o que era o funk.

Porque o funk, no meu modo de ver, eu queria ser da época do "Black Soul", que era uma época mais solta, a época de 1970 que o povo dançava com aquela calça boca de sino, da época dos "Jacksons Five".

O Michael Jackson era recente individual, e a gente começou a seguir por aquele tempo.

Eu queria ser daquela época que foi um arraso.

Música e curtição para mim é mais dessa época. Hoje as coisas estão mais modernas, os passos de dança estão mais avançados, a coreografia está excelente, tem muita gente dançando funk.

Funk não é para qualquer um. O povo tá, você pode ver que tem na TV, já teve concurso. Concurso é isso aí, você tem que entrar, participar e ver se ganha.

E desse tempo que a gente começou a dançar, a curtir, a gente tem já 10 anos de grupo, nunca foi um grupo de acabar, estamos unidos até hoje, tem muito tempo aí.

A gente precisa se aliar a pessoas,..., não é que sejam superiores, mais que..., como se diz, é mais avançado.

Tem as portas abertas para quem tem um bom tempo de casa. E a gente é um dos grupos mais antigos da cidade, não somos um grupo de sucesso, mas somos um grupo de não passar vergonha, de não fazer errado.

Estamos com vontade de colocar mais gente no nosso grupo, quanto mais gente para dançar é melhor.

E dançar nas apresentações,..., a gente está também no "Ritmos de rua" que é um grupo que está para estourar a qualquer momento.

Nós estamos em 12 lá, eu estou aprendendo a dançar muita coisa com eles, coisas novas. Quem ensina sabe, a maioria todos dão aulas, são professores.

Pretendo também dar aulas, estou fazendo um estágio com um deles, o Tiago, para, quando eu estiver bom, poder dar aula. Minha vontade é ensinar o pessoal.

E esse grupo a gente está tentando tirar a molecada de rua, que é um projeto que nosso coordenador, o Guyú está montando. O objetivo de cada um é

tirar a molecada da rua, que não exista mais moleque de rua, se for para existir é para ter um objetivo de vida que é dançar.

Dançando um incentiva o outro.

O que significa estar dançando para mim... o prazer maior de tudo isso é estar perto de 5 pessoas, dessas 5 pessoas, todas têm um objetivo, pensam como eu.

O que faz a gente dançar?

É diversão, isso daí é dá gente, faz bem. Não deixa a gente entrar num vício pior.

Igual ao meu pai falou: “- Tenha um vício só e dele você tem que se responsabilizar.”

Eu já mostrei qual é o meu vício, é a dança.

Meu vício maior é a dança. Eu gosto de dançar, me faz bem. E com quem eu danço, os lugares, o salão, com quem eu convivo, eu me dou muito bem.

Você dorme pensando em dança, você levanta pensando.

Você não vê a hora de estar perto do pessoal, que a gente está quase o dia-a-dia junto. Eu penso assim, em uma hora todo mundo estourar no auge. Só ter um coreógrafo que fique assim perto da gente.

Quanto mais dança melhor.

Só entra quem tem vontade, só não entra quem tem vícios maiores.

Na minha cabeça é só funk.

IV. 4. 2. O gráfico das categorias de análise do discurso

<i>Sujeitos</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<i>Categorias</i>														
Sexo	M	M	M	F	M	M	M	F	M	M	M	M	M	M
Idade (anos)	21	22	22	19	26	24	26	24	30	22	28	19	21	23
<u>O que você dança ?</u>														
a) Dança break	X	X	X	X						X		X	X	
b) Dança "street dance/dança de rua"		X			X	X		X		X	X			X
c) Dança funk Miami				X	X	X	X	X	X	X				X
d) "Cultura de rua" (danças aprendidas na rua / meio informal)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
e) Começou dançando "passinhos" em baile	X			X	X	X	X	X	X	X	X			X
f) Local de treino: rua	X	X	X	X								X	X	
g) Treina em casa				X	X	X	X	X	X					X
h) Dança diariamente	X	X			X	X				X		X		X
i) Dança sempre que pode (horas vagas)			X	X										
j) Faz parte de um grupo de dança	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
k) Sofreu preconceito por dançar		X	X	X		X		X		X	X	X	X	

<i>Sujeitos</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<i>Categorias</i>														
<i>Como aprendeu a dançar? Onde aprendeu?</i>														
a) Começou aprendendo sozinho, por imitação	X		X	X	X								X	
b) Aprendeu com amigos/ colegas		X		X		X	X	X	X	X	X	X		X
c) Sofreu/ Machucou para aprender a dançar	X		X	X									X	
d) Frequenta bailes onde dança (apresenta e aprende)	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
e) Local de aprendizado: rua e/ou bailes	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
f) Grande dedicação à dança	X	X	X		X	X				X		X		X
g) Já viu / vê vídeos de dança onde se inspira		X		X	X					X				
h) Teve inspiração em ídolos como M. Jackson e James Brown					X				X	X				X
i) Tenta se aperfeiçoar sempre criando novos movimentos e sequências	X	X			X	X	X			X		X	X	X
j) Acredita que existe rivalidade entre dançarinos e grupos de dança	X			X	X	X		X	X	X	X	X	X	
k) A opção pela dança o(a) fez abdicar de coisas importantes (namoro, estudo, diversão...)			X							X				

<i>Sujeitos</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<i>Categorias</i>														
<i>O que significa estar dançando para você?</i>														
a) Importância do mov. Break como identidade de um grupo	X											X		
b) A dança como um caminho que afasta do lado ruim (drogas, vícios, roubo)	X		X									X	X	X
c) É a coisa mais importante na vida	X	X	X	X	X	X	X	X		X				
d) Sentimento muito especial pela dança ( prazer, alegria, emoção)			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
e) Arte, cultura, forma de expressão cultural	X		X								X	X		
f) Momento de libertação/ terapia		X		X		X		X				X		
g) Relação forte entre escutar música e dançar			X		X	X			X			X		
h) Auto-conhecimento, auto-superação		X	X					X	X			X		
i) Status, possibilidade de sucesso e reconhecimento			X		X					X				X
j) Condicionamento físico (ginástica, esporte, saúde)	X	X	X									X	X	
k) Adrenalina e energia			X		X	X				X		X		
l) Lazer, diversão						X								X
m) Trabalho						X				X	X			
n) Dom, melhor coisa que sabe fazer					X			X		X				
o) Possibilidade de socialização através da dança ( fazer amigos e conhecer pessoas)						X			X		X			X
p) Possibilidade financeira (é o que dá dinheiro)										X				
q) Espiritualidade												X		

## V- Interpretar para não “dançar”.

### V.1- Análise dos principais elementos estéticos observados.

A importância de apresentarmos os elementos estéticos que mais chamaram a nossa atenção durante a pesquisa está na busca de neles encontrar fontes de reflexão sobre a dança break e funk, e suas construções e criações populares.

Durante a pesquisa de campo, foram observadas várias seqüências coreográficas referentes aos estilos aqui pesquisados. Desta observação, selecionaram-se os principais elementos estéticos destes dois estilos, suas estruturas mais representativas e presentes.

Os elementos escolhidos para reflexão foram:

No break, a formação espacial da roda, o girar contínuo dos dançarinos, a criação do break através da apropriação reciclada de elementos e a forma de improvisação.

No Funk Miami, foram a disposição simétrica e sincronismo espaço-temporal, a repetição de movimentos e a permissão do plágio.

As estruturas estéticas adotadas pelos dançarinos nos seu modo de criar e vivenciar a dança têm valores de significação simbólica.

O modo como estes jovens dançam diz muito sobre eles e sobre o mundo no qual estão inseridos.

Nesta análise estética, Shusterman é uma referência necessária. Ao tratar dos valores estéticos da cultura popular, este autor defende a legitimidade do popular, adotando uma posição intermediária. Intermediária, por não celebrar cegamente os valores desta cultura, nem tampouco reprovar criticamente todos os seus conteúdos.

A posição intermediária, chamada por Shusterman, de um “meliorismo”, é adotada nesta pesquisa. O “meliorismo” reconhece que a arte popular, neste caso a dança popular, merece uma atenção estética séria, que inclua seus méritos e seu potencial artístico. No entanto, também percebe que ela possui

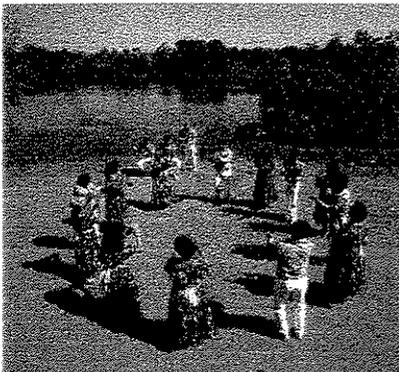
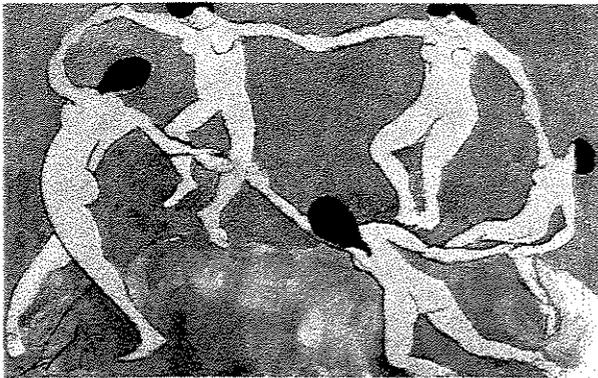
problemas que devam ser reavaliados.

A intenção do melhorismo é de conduzir a pesquisa para além das celebrações aprovadoras ou das condenações gerais, focalizando-se em críticas mais concretas em relação aos seus aspectos positivos e negativos na criação e vivência de dança.

## A roda



## Gira



## rodar



## V.1.1- BREAK

### a) A roda.

A formação espacial de forma circular é muito antiga e, segundo Ossoona (1984), ela pode ser encontrada até nas formações entre os animais superiores.

É em roda que as danças mais antigas registradas tinham sua organização espacial.

A roda e a formação circular estão, desde a Antigüidade, presentes em manifestações dançadas pela nossa sociedade e é, talvez, a formação espacial mais comumente utilizada hoje, desde as cirandas de roda para crianças até a capoeira dos adultos.

O círculo e a roda têm princípios em comum, porém a roda, segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), tem uma certa valência de imperfeição em relação ao círculo pois *“se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua (...) simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações.”* (pg. 783)

Nas danças populares, a roda tem uma presença ainda maior. São inúmeras as danças que se utilizam desta formação espacial em suas seqüências coreográficas.

Para Ossoona, as danças antigas circulares bem fechadas (com os corpos bem próximos uns dos outros), permitiam que as energias e “encantamentos” produzidos no interior da roda permanecessem lá dentro, afastando as influências externas e impedindo-as de entrar.

Esta ligação da roda com o aspecto ritual e a espiritualidade do grupo pode ser percebida em várias manifestações dançadas, como por exemplo no Candomblé, pois a dança dos orixás é feita nesta formação<sup>37</sup>, nas danças circulares

---

<sup>37</sup> Ao investigar a circularidade em rituais religiosos, Satt (1995) aponta para a presença dos círculos expressos em vários signos do ritual do ‘batuque’. Os círculos estão presentes no tambor, na roda formada pela saia durante o giro, a boca do sino e também nos ciclos temporais de repetição.

sagradas e dos dervixes<sup>38</sup> rodopiantes que imitam o deslocamento planetário através da dança.

A roda une os dançarinos e também os protege. Ela concentra os desejos do grupo para o seu interior e literalmente 'dá as costas' para o que é exterior. A atenção, o foco está para o seu interior, enquanto o restante, que está de fora, não é evidenciado ou percebido.

O círculo em si possui vários simbolismos (Chevalier e Gheerbrant, 1988). Um deles é a ausência de divisão, não hierárquica e com orientação para a totalidade, para a união.

Quando as pessoas se posicionam em círculo, elas compartilham de um momento, a princípio sem divisões hierárquicas. Enquanto permanecem no círculo, todos partilham igualmente de uma situação. No momento em que alguém entra, quebra-se um pouco a ausência de divisão, pois este 'solista' assume uma posição de destaque perante o grupo, uma posição privilegiada.

No break, a roda é formada por dançarinos e apreciadores do movimento. O círculo é bem fechado e todos se voltam para o centro. Nesta posição não existe ordem pré-estabelecida, nem hierarquias, todos compartilham e, a possibilidade de troca, inclusive no olhar, é possível. Todos estão posicionados frontalmente em relação ao grupo, ficando a interação ampliada.

O círculo é também símbolo da harmonia e da animação (Chevalier e Gheerbrant, 1988) já que evoca a idéia de movimento, de continuidade em oposição à estagnação. Permite mais integrações na sua quebra de rigidez. Nele tudo gira e o movimento é constante.

Quando os dançarinos se movem na roda, trocam de lugar o tempo todo. A cada vez que um deles entra no centro para 'solar', vivencia uma posição de destaque. Depois, quando retorna, já em outro posicionamento, ele cede sua posição para outro dançarino experienciá-la. Os dançarinos repartem a posição de destaque e fazem a roda permanecer em movimento contínuo.

O destaque é compartilhado por todos os dançarinos, ou por quem

---

<sup>38</sup> A ordem dos dervixes foi uma ramificação mística do islamismo, hoje esta tradição turca é ainda viva porque é mantida por grupos de bailarinos profissionais, já que não há mais seguidores da doutrina na Turquia.

desejar tê-lo. Não existem subordinações. Tanto o iniciante quanto o mais experiente, todos compartilham o dançar na roda, a partir dos mesmos princípios.

No Break não existe uma ordem de entrada no centro, nem um local específico para fazê-lo, como na capoeira. Na capoeira, como relata Reis (1993), a entrada na roda é feita através de uma região chamada de “boca-da-roda”, local estabelecido por onde os capoeiristas entram e saem. Geralmente este local fica ao pé do berimbau, junto com os instrumentos da capoeira. Também na capoeira existe uma preparação para a entrada na roda. Geralmente, o capoeirista faz sinal da cruz com a mão, benzendo-se.

No break pode-se entrar na roda de qualquer ponto e não existe uma preparação oficial para fazê-lo. A entrada é realizada com um olhar ou gesto, e 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 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.

Em algumas apresentações e aulas de dança, com formação espacial de filas, pode-se perceber que existe um princípio hierárquico em oposição a união da roda. Os melhores e mais experientes dançarinos se posicionam à frente e os iniciantes ao fundo.

Na formação circular é muito difícil a existência de separações, pelo menos neste sentido. O círculo é inteiro, ininterrupto, forma um elo de ligação entre todos os envolvidos.

Na roda de break existem diferenciações, mas não separações hierárquicas. Todos podem entrar no centro sem nenhum sinal de diferença, porém os dançarinos mais antigos, os que mais dominam a técnica e melhor conhecem os movimentos, são respeitados pelos novatos. As separações são feitas pela admiração assumida, os mais antigos são sempre tomados como fonte de aprendizagem e podem sugerir, corrigir, muitas vezes elogiando os iniciantes durante os treinos. Os ‘mais antigos’, denominação usada por eles, são fonte de referência para os que se iniciam.

*“Cada pessoa que vinha eles ensinavam, se viessem uma 500 pessoas e falassem: - Me ensina? Eles paravam de treinar e ensinavam ali na hora. Mas para quê? Porque mais tarde eles estão conscientes que eles vão ter que parar, mas o movimento vai continuar mesmo assim. ” (Luciano)*

O círculo também tem servido simbolicamente para significar o tempo. A roda gira e os ciclos se estabelecem na noção de continuidade permanente.

A idéia de fazer parte de algo, de estar inserido, de pertencer a algo maior do que nós está contida na idéia da roda, no movimento contínuo ininterrupto do girar.

A roda gira e nós giramos com ela. A roda continuará girando, quando sairmos e outros dançarinos entrarem para formá-la.

O dançarino gira a roda e é, ao mesmo tempo, movimentado por ela.

As palavras que sintetizam a roda do break são a partilha, a continuidade e a harmonia (ausência de divisões).

## b) “Corpo dilatado”: O Girar e a presença do transe

Alguns autores como Lapassade e Luz (1972), consideram o transe um estado psicossomático diferenciado no homem, sendo uma de suas características, a de estar ligado aos rituais, principalmente aos religiosos.

Para estes autores, que estudaram o transe mediúcnico em rituais de umbanda e candomblé, ele caracteriza-se não por uma desordem corporal incontrolável do tipo histérica, como pensa uma grande parte da população, e sim, por um comportamento corporal organizado, no qual acontece uma ruptura com o nível de percepção normal, ocorrendo um “desdobramento” da personalidade.

Parece, em geral, que durante o período no qual a pessoa está em transe, ela adquire uma outra consciência que será esquecida quando despertar, como se o transe fosse um estado exterior à própria pessoa. Estes autores apresentam o desdobramento da personalidade com o aparecimento do inconsciente, sobre o qual o médium não possui domínio, após o transe. Ainda,

segundo estes autores, o transe seria uma ruptura do estado de vigília permanecendo no intermediário entre ele e o sonambulismo.

A alteração da consciência ou o “estado de transe”, por que passam os dançarinos de break ao rodar, não corresponde ao transe mediúnico relatado por Lapassade e Luz. É um outro estado corporal, um estado de alerta. Ao estabelecerem-se em roda, ao som ininterrupto das músicas de break, com os giros contínuos, os dançarinos alteram a percepção e a consciência normal, aquela requerida para as atividades do dia-a-dia.

*“As vezes você está dançando, você pensa que nem é você.  
O uprock é o preparo físico do break, quando você dança ele,  
você fica eletrizado, você fica doido da cabeça. (...)  
Dançar break é a gente viajar para dentro da gente mesmo”  
(Luciano)*

*“Quando eu escuto uma música, o corpo se arrepia e aquilo  
para mim é como se eu tomasse alguma injeção, uma droga,  
qualquer coisa que me deixasse fora do normal, me levasse para lá,  
meu pé não consegue parar, eu começo a dançar e não quero saber se  
tem gente olhando ou não.” (Leandro)*

Mais do que fazer aflorar o inconsciente, como no caso dos médiuns, o estado de transe da dança do break permite uma ampliação da vivência corporal em momento de vigília. Produz um movimento com muita energia e expressividade. É o corpo extra-cotidiano, “corpo dilatado” a que se refere Eugênio Barba.

Um corpo ampliado em suas potencialidades físicas e expressivas. Este estado de ampliação expressiva é atingido em rituais, em danças de festejos populares.

Alguns dançarinos “tomados” por este estado, chegam a dançar durante várias horas, sem demonstrar cansaço físico, como acontece, também, no caso do folguedo do “Bumba-meu-boi”, no Maranhão, ou do “Cavalo Marinho”, em Pernambuco.

A música tem um papel fundamental para conduzir este “*equilíbrio extra-cotidiano*.” (Barba, 1995) Ela estimula, tanto como fio condutor, para vencer os limites do esforço físico, quanto na ampliação do repertório e qualidade de movimento. Produz no corpo a vontade de reação, de fazer parte dela.

Helder Vasconcelos, dançarino, explica que, para compreender o *Cavalo Marinho*, folgado da cultura brasileira, é preciso muita “noite virada”, ou seja, participar de muitas danças iniciadas no entardecer até o dia seguinte.<sup>39</sup>

O mesmo ocorre entre os breakers. Os dançarinos participam de muitas rodas de dança e de vários bailes para chegarem a encontrar esta ampliação da expressividade na dança. A entrega do corpo à vivência da dança em novas experiências exige tempo e dedicação.

O dançarino popular, para atingir este corpo dilatado, expressivo, extra-cotidiano, precisa participar de muitos bailes, rodas de danças, de muitos momentos rituais. Esta experiência traz ao corpo a vivência de um momento de grande expressividade cênica, de alteração e ampliação de seu estado cotidiano.

Alguns elementos são muito importantes para proporcionar o clima do ritual e induzir o transe: a música (como introdução e estrutura de apoio para a entrega física), a formação do grupo em roda (concentra a atenção e dirige o foco), e o girar contínuo.

O giro, como elemento coreográfico, é encontrado em muitas danças, das tradicionalmente populares à vanguarda cênica, das triplas “pirouette” dos bailarinos clássicos até o rodar das baianas nos desfiles de escolas de samba do Carnaval. O giro corporal é um elemento muito presente no nosso repertório básico de movimentos e na nossa experiência visual. Provoca admiração do espectador e exige um domínio técnico de quem o executa, pela dificuldade de retorno ao eixo e ao equilíbrio físico.

O girar altera a percepção espacial do dançarino e provoca um momento de suspensão para quem o aprecia. Um giro “bem finalizado” não pode resultar em queda. Quem assiste fica capturado pela exuberância e expectativa da finalização.

---

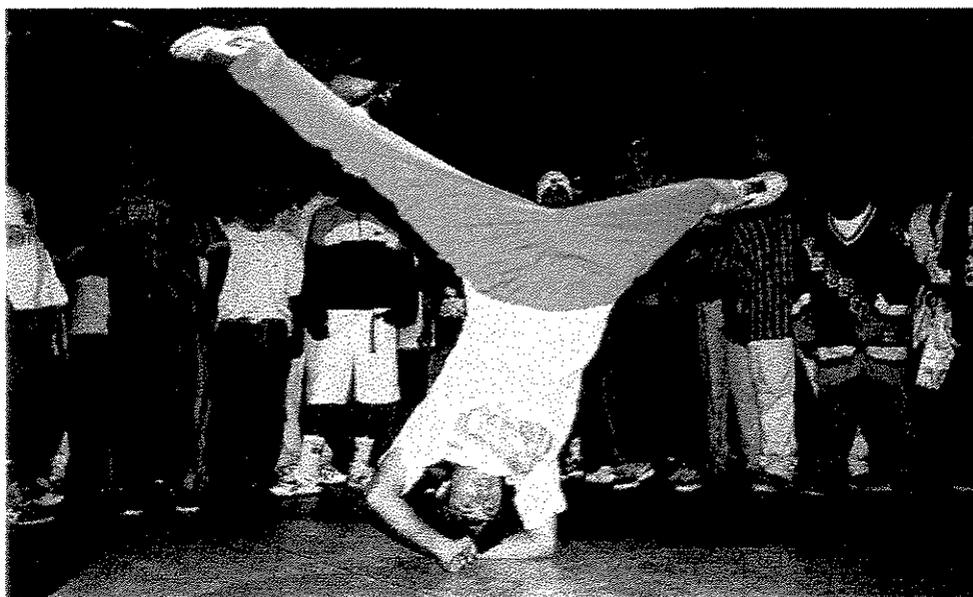
<sup>39</sup> Uma dança de Cavalo-Marinho dura no mínimo 8 horas.

O girar nas técnicas de dança como a clássica ou a moderna, possui a referência padrão de não perder o centro, busca-se a fixação do olhar em um ponto e o “bater a cabeça” para não entrar em desequilíbrio nem perder as referências visuais. O girar da dança popular, no caso o break, não exige a fixação do olhar em um ponto e nem a preocupação de estar tudo sob o controle. O olhar acompanha o exterior que gira e move.

No break, o elemento coreográfico que mais chama a atenção são os variados giros acrobáticos contínuos, o *breakdancing*, em que o chão serve de apoio para diferentes partes do corpo: costas, cabeça, ombros, mãos...

São duas as características especiais do ato de girar no break. Uma apresenta alto grau de dificuldade técnica, assemelhado-se as piruetas de técnicas clássicas. O outro altera o estado de envolvimento e percepção corporal do dançarino, assemelhando-se aos giros de santo nos rituais religiosos, em que o girar é uma porta para o transe.

O ato de girar no break situa-se no espaço pertencente a estes dois espectros, o da dificuldade técnica que resulta em uma experiência visual plasticamente atraente e o da alteração da consciência e vivência sensorial do dançarino.



c) Incorporação de vários repertórios de movimento: apropriação reciclada.

Um dos traços característicos da cultura hip-hop é sua forma estética de apropriação artística. Como já foi mencionado anteriormente, no Rap e nos scratches dos DJs, a música é composta através da combinação de faixas gravadas. O DJ seleciona entre “criações” alheias, o que lhe interessa para sintetizar e criar sua música.

O filósofo Shusterman acrescenta que nunca houve, por parte dos DJs, a tentativa de disfarçar ou encobrir o fato da criação ser feita a partir de sons pré-gravados e não pela composição de uma música original, e, ao contrário disto, um bom *sampling* sempre foi motivo de orgulho entre os DJs. O hip-hop é a arte da combinação e recriação. A influência e a inspiração de obras de outros artistas é totalmente utilizada nesta forma artística popular contemporânea.

O break, tanto quanto o Rap, celebra também a possibilidade desta “apropriação reciclada”.

O break combina elementos coreográficos de outras áreas, sintetizando-os em sua composição. A síntese e a combinação geram a arte do break. Se alguém pudesse retirar estes elementos do contexto gerado, separando-os de outros, poderia perceber suas possíveis ‘origens’.

Como uma espécie de antropofagia pós-moderna, os breakers se alimentam de outras áreas e artes para sintetizar seus próprios conteúdos.

*“Você vai muito mais pela energia da música, o break não tem igual a ele, pode ter muitos estilos de dança, o break é incrível porque ele incorpora outras coisas, muitas coisas. Tem ginástica olímpica, capoeira, tem mortal, tem movimento acrobático, mas o break é coisa de uprock”. (Luciano)*

O *eleto-boogie* do break possui elementos da arte da mímica. Alguns giros e evoluções de braço do break, como o *flare*, assemelham-se à movimentação

do aparelho “cavalo” de ginástica olímpica; os saltos, como os “mortais” e “parafusos”, parecem, também, apropriações deste repertório.

Uma parada de provocação de uma equipe para outra no racha parece a *queda de rins*, elemento presente na capoeira. O *uprock* possui elementos parecidos com a dança funk.

Vários elementos coreográficos de break parecem, ou mesmo foram apropriações recicladas de diversas técnicas corporais, sintetizadas em uma outra criação artística.

Muitas pessoas, ao verem o break, geralmente através de fotos, e devido a sua formação em roda, acreditam tratar-se de capoeiristas dançando. A aproximação de alguns movimentos com a ginástica olímpica e a mímica são facilmente reconhecidos no break; outros, que não são tão facilmente reconhecidos como estes, foram também apropriados e reciclados pelo break.

Elementos apropriados passaram a integrar uma nova forma estética. Não são mais as “quedas de rins”, as “evoluções no cavalo”, ou a mímica. Estes movimentos juntos e reciclados fazem parte agora de uma outra criação, de um outro contexto, de uma outra forma artística.

*“Tem criatividade também no break. Tem os movimentos básicos, e depois que você aprende os básicos, já vem a criatividade, já fica na parte da seqüência, de emendar um movimento no outro, fazer coreografia, você e outra pessoa.”*

*(Cássio Henrique)*

A fragmentação do mundo contemporâneo é, neste ponto, também refletida na cultura popular, juntamente com sua estética pós-moderna de desfiguração e “colagem”.

A dificuldade de separação de conteúdos e origens específicas para cada área, sentidas “na pele” por todos nós, é relevada e sobreposta no break.

Sua capacidade de apropriação, transformação e síntese rompe com os padrões tradicionais de reconhecer e interpretar as formas de arte. Neste caso, o popular vive o mundializado e pós-moderno na sua criação fragmentada.

Aqui a dança popular e a dança cênica profissional compartilham alguns aspectos desta pluralidade estética contemporânea: a abertura para influências múltiplas<sup>40</sup>.

Concordo com Shusterman quando afirma que o hip-hop oferece os prazeres da desconstrução em oposição ao culto de devoção às obras intocáveis, fixas e invioláveis, desafiando as noções de universalidade, originalidade e autenticidade que permeiam os julgamentos e ideais artísticos.

O break, como o Rap, celebra simultaneamente sua originalidade e seu empréstimo, desafiando a dicotomia criação/apropriação de formas artísticas.

#### d) Improvisação

Diferentemente do Funk Miami, em que os movimentos são compostos em seqüências coreográficas fixas, como base para a repetição, no break, a base coreográfica é a improvisação, que permite liberdade no momento da vivência, pois é o dançarino que escolhe, deliberadamente, o que vai dançar, no próprio momento de já estar dançando.

Quando assistimos os dançarinos de break, nosso envolvimento, enquanto espectadores, é de compartilhar algo que está sendo construído naquele momento.

A improvisação exige um certo grau de “maturidade” do dançarino em relação ao conteúdo que irá dançar. Esta maturidade corresponde a um certo domínio dos elementos da improvisação. Ao compor sua coreografia, o dançarino deve manipular satisfatoriamente as estruturas pertencentes a uma improvisação para obter boa performance.

---

<sup>40</sup> Diretores e coreógrafos de dança contemporânea, na busca de uma expressividade artística que correspondesse às necessidades desta época, ampliaram seus contatos e apropriaram-se de conhecimentos que os satisfizessem na criação artística. Várias companhias de dança, então, aliaram técnicas orientais, acrobacias circenses entre outros em seus trabalhos de dança. Desta fusão criaram-se linguagens plurais, mais versáteis e adaptáveis às necessidades cênicas expressivas de cada grupo, o que tornou mais difícil, então, separar os limites e os campos de abrangência da dança cênica contemporânea.

Algumas destas estruturas são: o espaço-tamanho da roda no momento de sua entrada, o tempo de sua permanência conforme seus desejos e também as expectativas de entrada dos demais dançarinos, a relação com a música tocada, seu aquecimento e preparação para dançar, seu estado atual de domínio dos movimentos e as possibilidades de aprimoramento, seu posicionamento emocional perante o grupo, como insegurança, timidez, exibicionismo, e outros.

Todos estes fatores estão embutidos no ato de improvisação no break, visto que a roda de dança é, ao mesmo tempo, espaço de aprendizado e de apresentação dos b- boys.

A música dançada no break, a música produzida pelos DJs, também contém elementos em comum com a dança; o DJ compõe os seus *scratches*, manipula os elementos estruturais da música, no momento da criação.

A música do break não é constituída por blocos repetitivos de 8 tempos. Ela é mais contínua, linear, sem simetria, o que permite que o dançarino entre na roda para dançar em qualquer momento, sem esperar o término de nenhum ciclo rítmico. Não existe sincronia entre música e dança, mas paralelismo.

No break há vários movimentos, estruturas coreográficas diferentes (relatados no capítulo anterior) e, nas seqüências dos giros acrobáticos, a importância maior da execução está na obtenção das melhores transições, para que não existam 'quebras'.

O dançarino, ao girar, deve passar de um movimento ao outro sem parar ou recomeçar, e ele só tem uma chance por vez de entrada na roda. Não existem regras explícitas, mas, sempre que um dançarino cai ou pára, ele sai da roda, dando lugar a um outro dançarino. A continuidade de movimentos é muito importante, assim como a fluidez entre as transições.

Ao improvisar, o dançarino vivencia estas combinações. Pode iniciar com um *flare*, passar para o *moinho de vento*, *giro de costas* e finalizar com *giro de cabeça*.

A quantidade de giros depende do quanto o dançarino está preparado para realizar (de suas habilidades físicas). Quanto mais giros, mais tempo de permanência na roda, e quanto mais girar, sem cair e com a seqüência toda fluida,

melhor.

A ordem dos movimentos é de sua escolha e depende de uma combinação de fatores como, vontade de descobrir transições de movimentos, seu machucado do dia anterior, a seqüência apreciada do amigo ou do rival, a textura do chão e assim por diante...

Algumas seqüências podem também tornar-se fixas e coreografadas por escolha do dançarino de aprimorar determinadas transições específicas e movimentos. Em todo caso, a experimentação é mais comum.

O espaço da roda é livre. Quem aprecia mais os movimentos acrobáticos, opta por eles em sua composição. Quem gosta mais de brincar e provocar a equipe rival, opta pelo *uprock*. As combinações de movimento são criadas dentro da roda, e o desafio da superação está também sempre presente, mesmo em movimentos distintos.

No *breakdancing*, é a fluidez na execução o mais importante, e no *uprock* é a rapidez das transições entre um pé e outro, na "eletrização" do dançarino.

Nunca foram vistos, no momento de improvisação do *uprock*, movimentos em ritmo lento. A principal característica era o entrelaçar os membros com rapidez e precisão, o que geralmente acompanha a música, visto que as músicas dançadas preferencialmente pelos breakers possuem um andamento rápido e são precisas na junção e sobreposição de pulsos diferentes no mesmo intervalo de tempo, os *samplers*.

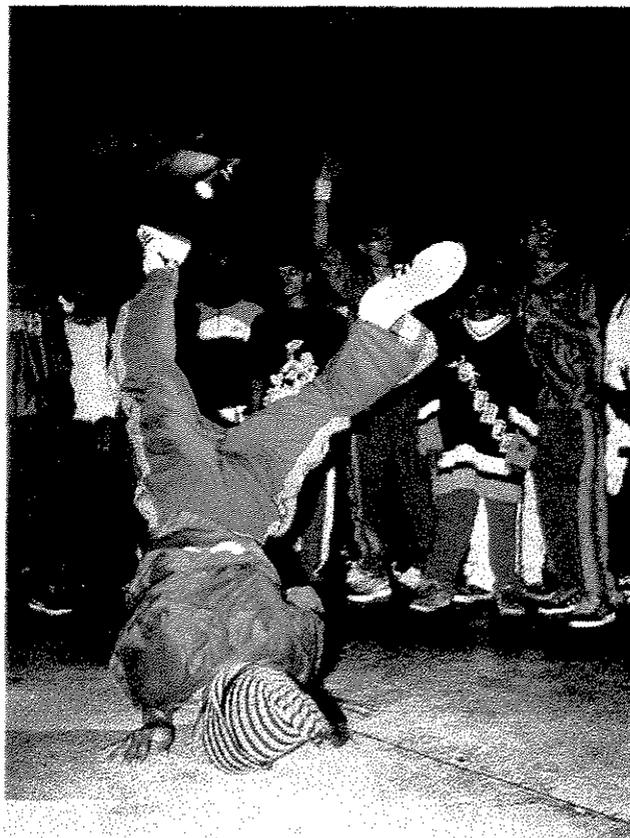
Em cada momento coreográfico do break (*uprock*, eletro-boogie, *breakdancing*) é necessário um tipo de característica de movimento diferente. Fluidez e leveza nos giros, rapidez no *uprock* e precisão no eletro-boogie são buscadas em cada improvisação, a cada entrada na roda.

Estes elementos característicos do break, como precisão ou exatidão, rapidez, leveza, bem como visibilidade e multiplicidade, correspondem a valores ou qualidades ligadas à contemporaneidade.

Calvino, em seu livro "Seis propostas para o próximo milênio", estabeleceu estas qualidades como valores particularmente caros da área da literatura e buscou que estes valores sejam situados na perspectiva do próximo milênio.

O break é uma cultura popular urbana pós-moderna, sintonizada com as mudanças que acontecem em relação aos valores e tendências de sua época.

Os b-boys são produtores de uma dança que dialoga com o mundo e suas tendências expressivas mais emergentes.



## V.1.2- FUNK MIAMI

### a) Repetição de movimentos

Uma das primeiras características observadas nos grupos de dança funk Miami durante o baile foram as inúmeras repetições de seqüências de movimentos.

Os grupos passavam parte do baile dançando seguidamente uma coreografia que variava de 1 a 5 minutos. Este processo de repetição os fazia estar em movimento durante muito tempo, porém, executando sempre os mesmos passos.

A repetição permite aos dançarinos que a seqüência seja dançada a cada vez com um envolvimento maior sobre a coreografia. A partir da automação dos movimentos, os dançarinos aprimoram e por vezes “brincam” com o seu domínio corporal.

As seqüências, baseadas na repetição, são normalmente ensaiadas anteriormente e, durante o baile, são vivenciadas como uma apresentação, um “show”.

Para Bourdieu (apud Shusterman, 1998), a estrutura repetitiva induz a uma participação passiva que não provoca reação, tendendo a uma relativa superficialidade, porém, a repetição dentro de uma experiência estética pode ser analisada em si sobre vários aspectos. Um destes aspectos é referente à sua aparente simplicidade.

O prolongamento de um trecho pode ser experienciado e vivido durante um tempo maior pela sua extensão em uma repetição contínua. É um aumento sem alterações, a maneira “mais fácil” de alongar uma vivência sem procurar modificar, incorporar ou criar elementos.

A maneira mais simples de realizar o desejo de dançar uma música inteira, com apenas quatro compassos coreografados, é através do prolongamento da criação, da repetição continuada dos compassos coreografados. O repetir não induz à criação de nenhum trecho novo.

Neste aspecto, a repetição seria uma forma simplista de chegar ao resultado de uma composição. Nada se cria, nada se altera, tudo permanece igual, porém multiplicado.

Em relação à estrutura musical, ela também apresenta relações com a estética coreográfica. Na sua grande maioria, as músicas de funk Miami são quaternárias (compasso 4/4), com ciclo de 8 tempos. As frases rítmicas são programadas no sintetizador e estas frases servem como uma base, sendo coladas várias vezes.

Sendo assim, música e dança compartilham de um mesmo elemento, a repetição. As frases rítmicas são repetidas tanto quanto as seqüências coreográficas.

Os dançarinos geralmente compõem 8 tempos de coreografia e 'encaixam' depois estas seqüências nas músicas que irão tocar no baile. As músicas de Funk Miami têm uma estrutura similar, o que permite que várias coreografias possam ser dançadas independentemente de uma música específica.

A aparente facilidade da estratégia de repetição, torna o adjetivo "repetitivo", algo negativo, pejorativo.

Porém, adotando a posição de 'meliorismo', como Shusterman, podemos pensar a repetição sob um outro aspecto. Ela ressalta e potencializa os elementos estruturais da dança. O que é bom e importante "merece" a oportunidade de ser realizado e visto mais de uma vez.

Um outro fator também é que a repetição transforma e descaracteriza o objeto repetido. Quando Andy Warhol, famoso artista da pop art americana, exibiu sua composição plástica de várias reproduções de latas de sopa Campbell's, ele estava propondo uma releitura da arte. Ver uma lata de sopa, ainda mais fora de seu ambiente funcional, é diferente de ver dezenas de reproduções dela juntas. A repetição descaracterizava as embalagens de sopa, que ali adquiriram uma outra conotação.

A repetição contínua de uma variação coreográfica transforma também esta própria variação. Ela se descaracteriza, enquanto unidade, e é percebida enquanto uma seqüência contínua, como um todo coreográfico.

A repetição de variações coreográficas durante o baile permite ainda a divulgação dos passos e o aprendizado pelos outros dançarinos. Ao verem movimentos realizados diversas vezes, alguns dançarinos experimentam, ensaiam e aprendem os passos de outros grupos.

No Funk Miami, o método de aprendizado das seqüências sempre foi o aprender, fazendo, através da imitação. Após a visualização das seqüências vinha a tentativa, o ensaio-erro e o aprendizado. Não existiam explicações verbais, a imagem visual e a tentativa-erro eram as bases da aprendizagem, e este modelo não ocorria somente no momento do baile, mas também nos ensaios.

*“Às vezes a gente pega a música, monta os passos, dança ela inteirinha naquela hora mesmo, coloca a música de novo e dança outra vez e assim vai indo.”* (Geraldo)

Durante ensaios de grupos de dança funk (White Star funk, Ritmos de rua) e através de conversas com dançarinos e coreógrafos destes grupos, foi constatada a presença da automatização e aperfeiçoamento dos movimentos ocorridos pela repetição ‘infinita’ dos passos coreografados.

Dançar várias vezes o mesmo trecho coreográfico é o método mais comum utilizado na aprendizagem e vivência de dança.

A automatização dos movimentos, vinda da repetição, provoca a sensação para o dançarino de que o movimento pode ser feito além da sua vontade, como se o corpo dançasse por si, após ter aprendido, independentemente dos controles voluntários. A sensação do corpo dançando por ele mesmo permite a experiência do dançarino sentir-se guiado pelo seu próprio corpo.

Em relação à repetição, Herschmann (1997) sustenta a hipótese de que o funk (e o hip-hop em menor escala) enfatizam a repetição e a identidade plural em contraponto com a cultura hegemônica, que valoriza a originalidade e a imparidade.

A repetição permite que várias pessoas aprendam e possam dançar juntas. Ela permite a partilha de vivência no coletivo, é uma experiência plural. É um estar-junto dançando em grupo. O grupo torna-se mais importante que o

indivíduo, o coletivo mais importante que o individual.

Várias danças indígenas, danças originárias no culto ao sagrado, danças folclóricas, têm este mesmo princípio, o intuito de vivenciar a dança coletivamente. Muitas delas têm uma estrutura repetitiva de movimentos, permitindo que todos aprendam mais facilmente os passos e possam participar da festa coletivamente.

Os funkeiros, jovens urbanos e pós-modernos, buscam nesta estrutura a possibilidade de vivência do prazer em grupo, de partilha através da dança. Constróem momentos de festejar com características de apresentação e aprendizado alternados e, mesmo que a relação não valorize o original, isto não lhes importa; buscam, no lugar do ímpar, o duplo, o coletivo e plural.

#### b) O “plágio” e a imitação como elementos da criação.

No funk Miami, a ‘apropriação de conteúdos’ tem uma relação muito diferente da apropriação reciclada do break.

Como já foi mencionado anteriormente, o Break compõe uma linguagem, incorporando elementos provenientes de várias áreas e técnicas corporais. Os breakers se apropriam e recriam sintetizando aquilo com que se identificam e que admiram. O break cria com e através de elementos estéticos corporais alheios.

No funk Miami, os dançarinos, às vezes, utilizam em suas coreografias, ‘conteúdos inteiros’ provenientes de outros dançarinos e grupos, sem transformações ou sínteses. ‘Conteúdos inteiros’ significa roupas, músicas e elementos coreográficos iguais, sem nenhuma, ou com pouquíssimas alterações.

Grupos de Miami copiam e realizam plágio em vários momentos. Eles atuam como se os materiais e as danças fossem de domínio público. Como no break, e neste caso possuem algumas semelhanças, os dançarinos funkeiros evidenciam a falta de importância entre eles sobre a originalidade da dança.

A influência de outros produtos artísticos é totalmente ampliada no Funk Miami. Estende-se a fazer como/igual àqueles outros dançarinos.

Em minhas primeiras pesquisas de campo no baile, durante o concurso de dança, pude perceber a existência de elementos compartilhados entre todos os grupos. Movimentos, estilo e roupas parecidos entre os dançarinos. Depois, foi percebido que, além de existirem fontes de inspiração em comum (como o MC Hammer<sup>41</sup>), as criações eram compartilhadas pelos grupos, através das repetições nas apresentações e pelo aprendizado imitativo.

Os dançarinos dividiam as criações em um repertório comum e, neste momento, a importância não se encaminhava para a criação mas sim, para a execução da dança.

A coreografia poderia ser do Michael Jackson, do MC Hammer, do João ou Antônio. O que interessava era dançar bem.

Mais do que a inovação do grupo (que existia também), a importância estava relacionada ao desempenho dos dançarinos. Um bom dançarino tem seu espaço privilegiado no baile e os grupos querem se unir em torno dos melhores dançarinos.

Esta apropriação de conteúdos diferencia-se tanto do break, quanto da atitude de cópia e imitação adotada pelos “clones” de personalidades famosas. Estes clones de Michael Jackson, de Madonnas, segundo Jayme (1996), partem de uma estética da repetição e multiplicam seus ídolos encarnando seus modelos. A mesma roupa, a mesma dança, os mesmos gestos, no intuito de se aproximarem ao máximo da personalidade imitada.

Os dançarinos de Miami estão mais desprendidos das personalidades de outros dançarinos do que os clones. Apesar do grupo White Star Funk já ter feito dublagens com coreografias e roupas de outros grupos, em época anterior à realização da pesquisa, o grupo não se espelhava ou desejava apropriar-se de modelos de personagens. Sempre estive mais interessado em dançar como Michael Jackson, do que ser, ou parecer ser como ele; mais envolvido com os movimentos e a dança do MC Hammer, do que com a sua réplica.

A dança, fosse ela inspirada ou copiada de pessoas famosas, era o elemento desejado. É dançar bem, qual quer que seja a origem destes passos, o

---

<sup>41</sup> Cantor e dançarino norte-americano.

que interessa no salão.

Foi demorada a compreensão sobre o descaso com o plágio/imitação vindo dos funkeiros. Fruto do cruzamento entre dois mundos, um deles, o “acadêmico”, onde o original e a idéia de criação ‘genuína’ têm importâncias significativas, e o outro, dos dançarinos, que simplesmente enfatizam o prazer vivido ao dançar, o ‘fazer’, o momento da execução.

Para compreender a presença da imitação, muitas vezes é necessária uma reformulação de conceitos.

O 2º colocado no concurso de dança, o grupo “White Star Funk”, dançou uma coreografia de um outro grupo de dança, criada por outros dançarinos (o americano MC Hammer). Isto não foi importante, nem para o público, nem para os jurados. O importante no concurso de dança no baile é dançar. O criador da coreografia talvez nunca tenha imaginado que ela tenha sido dançada em concurso no Brasil, em Campinas, na ACSPM.

Será que o MC Hammer iria se sentir “roubado”, plagiado, ao saber, ou se sentiria indiferente, ou então homenageado pela apreciação e alcance do seu trabalho? Enfim, a opinião do MC Hammer não conta muito para esta análise estética da imitação.

O que interessa ressaltar aqui é a percepção e a compreensão das prioridades no momento do baile. O que importa é o ato de dançar. O swingue, o deslizar dos pés no chão, o suor, o prazer de quem está vivenciando a dança, compartilhando com o público.

A irrelevância do criador, que parece bem absurda nos ideais acadêmicos e de conceitos tradicionais da “alta-cultura” é muito comum nas danças populares, até porque elas são reconstruções coletivas constantes, presentes em várias épocas e lugares.

A partilha de passos e coreografias está muito presente na cultura popular em geral, pois os criadores e os dançarinos se misturam e se diluem na construção de uma história vivida de dança.

Na cultura popular, conhecemos mais os dançarinos e falamos mais sobre eles do que sobre os seus possíveis criadores. Por ser uma cultura

construída comunitariamente, a divisão dos papéis é muito difícil. As danças tornam-se de “domínio público” e todos têm a possibilidade de compartilhá-las.

Quem será que criou o passo *ferrolhando* do *frevo*, quem criou as figuras do *cavalo-marinho*, o giro do *tambor de crioula*, o pião da dança do *Lelé*.<sup>42</sup>

Certamente não foi uma, mas várias pessoas juntas, compartilhando, vivendo a dança, reinventando e apreciando o poder de ver multiplicada uma dança cheia de significados para o povo que a constrói.

Um outro fator que deve ser apresentado é a função da imitação de coreografias como forma de aprendizado entre os funkeiros. Esta forma de aprender não é tão nova assim, pois vários comportamentos e hábitos culturais como, comer, andar e falar são aprendidos pela cópia.

Se a imitação é um fenômeno importante e presente para introduzir e reforçar condutas, por que o aprender a dançar, imitando alguém não o seria? Por que considerá-lo negativo, ou somente negativo?

Em vários momentos nós aprendemos por imitação, até mesmo sem perceber, e isto não quer dizer que fiquemos clonando comportamentos e pessoas o tempo todo e que isto seja um comportamento inerente à natureza humana, como induz Eco (apud Jayme, 1996).

*“O prazer da imitação, já sabiam os antigos, é um dos inatos à alma humana.”* (Eco apud Jayme 1996: 117).

Se inato ou adquirido nas nossas condutas, o que nos interessa é que o fazemos de fato.

Os funkeiros copiam e imitam como forma de aprendizado de movimentos; mais que apropriação de personagens e idéias, é apropriação da dança. Os dançarinos buscam dançar a partir do outro, que funciona como modelo e estímulo. O(s) outro(s) imitado é que desperta nos futuros dançarinos o desejo de dançar, o desejo de dançar como eles.

Os funkeiros entram em contato com dançarinos por intermédio da TV, do vídeo, pelos clipes de música, fitas de filmes e no salão do baile.

Este meio de aprendizado por meio da imitação (e aqui não cabe o

---

<sup>42</sup> Os nomes em itálico são referentes à algumas das danças populares brasileiras.

juízo em termos pedagógicos) é o mais presente entre vários destes dançarinos que também não possuem oportunidades nem acesso aos outros métodos educacionais na área de dança. O vídeo serve de fonte de inspiração e como “professor” para vários dançarinos.<sup>43</sup>

Se a função do professor de dança, em muitos locais, é a de modelo para imitação, ele corre o risco de dividir seu papel, nesta época de avanços tecnológicos, com a TV e o vídeo.

### c) Simetria

A formação espacial dos dançarinos no funk Miami é predominantemente linear, em filas, colunas e outras formações geométricas simétricas.

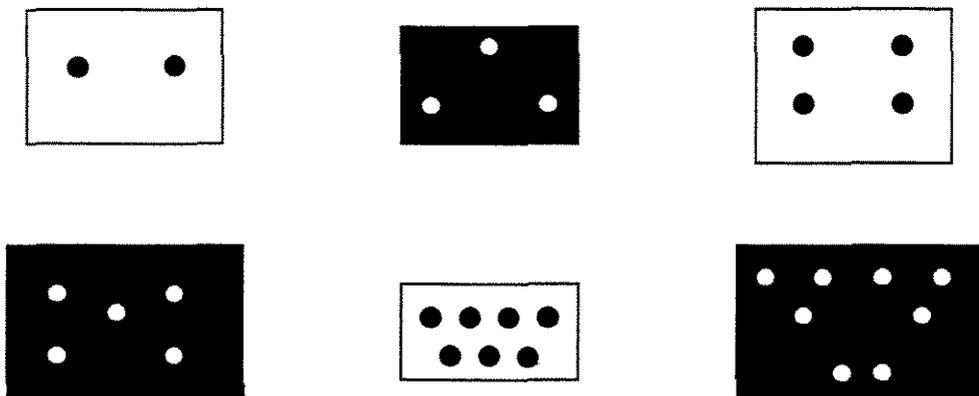
A formação mais simples utilizada é a de um quadrado, estipulados os lados correspondentes à frente, laterais e fundo.

Quando assistimos a uma coreografia de Funk Miami sabemos qual a sua frente, ou seja, o melhor lugar para ser apreciada, para onde os dançarinos estão posicionados frontalmente com os seus corpos.

A organização espacial dos dançarinos tende sempre a configurações simétricas. Por exemplo: se o grupo possui dois dançarinos, eles posicionam-se lado a lado; se possui três, forma-se um triângulo (próximo ao equilátero), se forem quatro, formam um quadrado, cinco, um quadrado e um no centro, e assim por diante.

---

<sup>43</sup> O vídeo como método de ensino não acontece apenas para os que não possuem acesso a escolas e academias de dança, está cada vez mais crescente o número de fitas de vídeo ensinando dança e ginástica em feiras e convenções de atividades esportivas. Estas fitas podem ser encontradas separadas em técnicas corporais e graus diferenciados de treinamento.

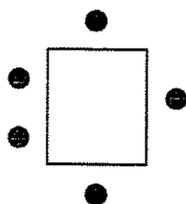


Os dançarinos assumem o espaço não circularmente como no break, mas como os tradicionais palcos italianos, em divisões quadradas e/ou retangulares. Neste espaço, os dançarinos posicionam-se, em sua grande maioria, em variações simétricas, ou seja, dividindo o espaço ao meio encontraremos dois segmentos iguais, proporcionais, espelhados um no outro.

A simetria proporciona uma sensação de equilíbrio na utilização do espaço, uma harmonia visual. Quando um grupo de dança se utiliza do espaço de forma assimétrica, independentemente do que estejam fazendo, isto gera em nós um desconforto, é incômodo, visualmente. Este desconforto pode estar ligado à nossa tendência natural à simetria de movimentos, pois nossos corpos são simétricos.

Habitualmente, quase não abandonamos o padrão da simetria.

Imaginar uma coreografia com variações assimétricas (que pode ocorrer na dança cênica contemporânea), seria tão “esquisito” quanto imaginar uma mesa disposta em cinco lugares.



Parece que algum elemento sobra ou falta. Não é naturalmente harmônico.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Existem relatos de promotores/agenciadores de beleza sobre os padrões simétricos de beleza. Os rostos considerados em pesquisa, os mais bonitos e perfeitos, são justamente os rostos mais simétricos analisados através de programas específicos de computador.

Esta tendência natural à simetria pode nos revelar elementos e sentidos apreciados pela nossa cultura. A simetria nem sempre foi um elemento seguido e valorizado pelas vertentes artísticas em todas as épocas de sua história. Para romper os padrões tradicionais e proporcionar uma outra experiência estética, a “art nouveau” utilizou-se da assimetria visual em sua concepção artística.

A assimetria provoca o questionamento dos padrões vigentes e aceitos, realçando a possibilidade de existirem outras estéticas. A assimetria é mais inconformista e não sistemática, e, segundo Laban (1978) mais “apaixonada e de difícil compreensão”.

O Funk Miami assume uma característica confortável em relação à manutenção da simetria e seus padrões estéticos. Os movimentos dos dançarinos e sua espacialização tendem sempre ao padrão normal da simetria, tornando mais fácil o entendimento e a criação de movimentos.

O diálogo existente entre o ritmo da música e o movimento do corpo é de subordinação. A dança é executada dentro desta subordinação e dependência, o corpo segue o ritmo da música em todos os momentos.

A própria música dançada no Miami tem características simétricas. Segundo o músico Jorge Luiz Schroeder<sup>45</sup>, as músicas de Funk Miami mantêm sempre um padrão rítmico, repetem a mesma seqüência em blocos, o que as torna previsíveis em termos rítmicos. A música torna-se fácil de ser dançada por repetir estes blocos rítmicos com ciclos de 8 tempos. O dançarino não tem dificuldade de entendê-la ritmicamente e de ajustar a sua coreografia em seu andamento.

As estruturas simples que se repetem e se espelham nesta música formam uma relação de simetria musical. Assim, tanto quanto a dança, a música tende à simetria.

Serra (1990) retrata que a organização simétrica não chama a nossa atenção, pois faz parte do nosso cotidiano.

---

<sup>45</sup> Jorge Luiz Schroeder é também pesquisador da relação dança e música e analisou alguns tópicos estruturais das músicas tocadas no baile para esclarecimentos de tópicos para esta pesquisa.

*“O movimento do ser humano tende a organizar-se simetricamente. Aliás, o corpo é constituído de partes simétricas, (...), encontramos fenómeno semelhante também nos movimentos espontâneos, funcionais ou expressivos. (...) As atividades motoras simétricas, de certa forma, nos revelam uma coerência ou harmonia espacial. A falta dessas condições põe em evidência o equilíbrio e o desequilíbrio relativos.”* (Serra, 1990: 237)

Os movimentos simétricos não nos chamam a atenção porque correspondem a padrões de movimentos harmônicos e normais. Por que então este tema deve fazer parte de nossa análise? Justamente pelo fato do funk adotar padrões que se apresentam como o “normal”.

Se a assimetria iria nos apresentar questionamentos, por que a simetria não nos poderia apresentar dados sobre as estruturas do funk Miami?

Mônica Serra (1990), ao estudar a comunicação empática terapeuta cliente, observa que *“quando duas pessoas entram numa relação empática, observa-se que seus corpos se organizam no espaço de forma que tendem à simetria, como se formassem um organismo com uma só cinesfera.”* (pg.238)

Ou seja, quando dois corpos se comunicam harmoniosamente, a estrutura de suas frases de movimento tenderá à simetria, tanto quanto sua organização no espaço. Os dançarinos de Funk compõem suas coreografias intencionalmente simétricas, ou seja, procuram uma relação harmoniosa entre o grupo e o espaço.

Os dançarinos buscam então, na formação simétrica, uma comunicação harmoniosa entre eles, o equilíbrio através desta escolha.

E, nesta harmonia, podemos entender, como Serra, que todos os corpos em simetria formam um só organismo com uma só cinesfera.<sup>46</sup> Todos os corpos dos dançarinos envolvidos e pertencentes à uma só cinesfera.

Segundo a simbologia (Chevalier e Gheerbrant, 1988), a simetria expressa a unidade pela síntese. “ *Depois de uma fase de expansão, o universo descobre a sua significação no retorno à unidade do pensamento: a manifestação do múltiplo resulta em colocar em relevo o um.*” (1988: 834)

Juntamente com a simetria, o caráter de sincronismo representa esta união de corpos no Funk. O sincronismo de movimentos, também muito adotado pelos dançarinos, amplia esta relação harmônica da simetria.

Os dançarinos dançam em sincronismo, a maior parte do tempo, em uníssono, com poucas variações em cânones.

O sincronismo, além de apresentar dificuldades técnicas para sua realização (necessita de muito treino) provoca a sensação de corpos multiplicados pelo espaço, como se o grupo fosse um só corpo. Aliando-se à idéia de harmonia simétrica, seriam corpos multiplicados em uma só cinesfera.

O grupo como um só organismo, os dançarinos fazendo parte de um todo harmônico.

A simetria, apesar desta visão harmônica de unidade na síntese, pode indicar também um processo de sistematização racional e uma falta de espírito criativo. “ *Uma racionalização que disciplina e até mesmo sufoca as forças espontâneas da intuição e da imaginação puras.*” (Chevalier, 1988: 834)

Uma forma de criação que apenas duplica os seus conteúdos linearmente, sem aceitar rupturas, desigualdades e quebras nesta estrutura. Um fator rígido de obediência que pode descartar as diferenças, duplicando sua unidade.

A simetria pode então indicar, tanto uma busca de unidade harmônica no grupo, quanto expressar uma unidade que não é de todo verdadeira; ao lugar de síntese, é mais um efeito duplicador, um efeito de espelho.

---

<sup>46</sup> Cinesfera ou Kinesfera é o espaço que envolve o corpo extra-pele, como uma esfera móvel que compreende-se seu corpo até onde ele pode mover-se. A pessoa pode ter sua cinesfera aumentada ou diminuída dependendo de seu estado ou momento, como uma aura que envolve o indivíduo.

## VI- Análise do referencial teórico com os dados obtidos na pesquisa de campo.

### VI.1- Considerações sobre a mundialização cultural.

Cada vez mais cresce o número de estudos sobre cultura jovem urbana e aparece sempre instigante o tema do universo do hip-hop e funk. Nos últimos dois anos, foram publicados livros sobre o assunto e surgiram várias pesquisas acadêmicas nestas áreas.

Anteriormente, era um campo praticamente desconhecido, agora começa a chamar a atenção da sociedade em geral pela sua crescente amplitude. Cresce o número de jovens que participam destes movimentos e começam a ser sentidas as relações deste crescimento com a sociedade.

Um dos motivos do interesse por este campo é demonstração contida em alguns dos movimentos juvenis de uma crítica e contestação provenientes da cultura popular.

Talvez o RAP, ou, como preferem alguns integrantes do movimento, a cultura Hip-Hop, seja um dos poucos movimentos atuais de questionamento e crítica social e política.

A dança, com os breakers, faz parte desta contestação dos jovens moradores da periferia, disseminando uma mensagem de protesto através dos corpos em movimento.

O hip-hop atingiu jovens de vários países. Com um vocabulário comum acrescentado das influências e transformações regionais, o estilo e a linguagem do Hip-Hop é vinculado pelo mundo a várias experiências urbanas de exclusão, desemprego, desigualdade econômica e social e molestamento policial de grupos marginalizados.

Este é um exemplo da "eficácia" da transmissão cultural de um movimento, o Hip-Hop, denominado por Tricia Rose (1994) como o "*estilo que ninguém segura*" Representa o desejo compartilhado de crítica e protesto, sendo a arte (nas suas diferentes formas) expressão deste desejo.

O crescimento da música RAP tornou-se um dos temas mais falados e questionados, pois serviu como veículo de denúncia de injustiças e, diversas vezes, foi caracterizado como porta-voz da periferia.<sup>47</sup>

Com a fama de vilão, o Rap tem trazido o interesse de estudiosos para este campo de análise, e feito parte de programas políticos que desejam atingir o segmento mais popular.

O break, o primo pobre (mais esquecido e menos falado) das três vertentes do hip-hop, não teve (ainda) sua aparição nos debates acadêmicos e nas pesquisas. Quando aparece, vem sempre 'ancorado' na música Rap e na arte Grafite.

Talvez este problema faça parte de um problema mais amplo; a falta de maiores discussões no campo da dança, em detrimento dos enfoques dados aos ramos das artes plásticas e da música no Brasil.

Apesar de não-falado, o break é bastante dançado.

Tanto o break quanto o funk estão presentes em várias localidades do Brasil e, apesar de apresentarem elementos gerais em comum, esta pesquisa se deteve nos aspectos referentes à localidade de Campinas e suas especificidades.

O break e o funk, neste trabalho, têm como pano de fundo a cidade de Campinas, sendo a análise feita referente aos elementos da dança e ao discurso dos dançarinos que vivem nesta cidade e nela desenvolvem suas relações com o grupo e a sociedade.

Sansone (1997), ao estudar o funk de Salvador, tendo como contraponto o carioca, afirma que, diferentemente das definições de outras expressões culturais juvenis contemporâneas dada pelas literaturas, o funk não permite que o caracterizemos da mesma forma nestes diferentes lugares. O funk não é o mesmo no Rio, Salvador ou Campinas.

O(s) funk(s) vistos em Salvador e no Rio, segundo Sansone (1997), exigem um instrumental de análise variado, visto que a "vida cultural" oriunda da

---

<sup>47</sup> O secretário de cultura de Campinas (ano de 1997), Marco Antônio Pires da Rocha, pronunciou no seminário "RAP em trânsito" realizado em setembro, que considerava o RAP, o porta-voz da periferia, e que o movimento possuía sua simpatia por ter como bandeira uma mobilização política.

diferenciação da posição e poder destas cidades no intercâmbio da cultura global é bastante variada.

O mesmo ocorre ao investigarmos o funk e hip-hop de Campinas, onde estes movimentos possuem, logo a princípio, características locais diferenciadas das do Rio de Janeiro ou N.Y.

Inclusive a opção por especificar o termo Funk Miami, foi para desvinculá-lo do funk do Rio de Janeiro, muito conhecido, porém distante do estilo analisado em Campinas.

No Break, também foi adotada a nomenclatura de passos e os estilos de movimentos dos jovens dançarinos da cidade, mesmo que, algumas vezes, não apresentem total concordância com os termos e as referências de outros países. Para maior riqueza de detalhes, foram consultados materiais bibliográficos de outros países (já que não existiam livros sobre o assunto publicado no Brasil), mas manteve-se o intuito de investigar o break na localidade específica de Campinas, com todas as suas especificidades.

Esta ressalva de situar a pesquisa na cidade de Campinas, não tem, no entanto, o intuito de mostrar o quê de diferente ocorre aqui em relação às outras localidades. O break, e o funk são vistos pelos dançarinos muito independentes de seus locais de ação, mesmo porque estes jovens estão sempre trocando informações, e o vídeo os informa do que está acontecendo em diversas localidades, deixando-os em sintonia com os outros dançarinos.

Em momento algum apareceu nos discursos dos dançarinos a relação de suas danças com uma localidade específica ou mesmo alguma relação com o nacional-brasileiro ou internacional-importado. Mencionam os dançarinos de outros países naturalmente, como se a cultura corporal adotada fosse uma cultura que se instituisse além dos limites e fronteiras da nação.

Mesmo porque estas culturas mundializadas têm como elemento construtor uma multiplicidade de referências étnicas, raciais e culturais. O Break por exemplo, teve seu berço no South Bronx, um dos bairros mais pobres de Nova York, com grande parte dos seus moradores negros (diáspora africana) e hispânicos e foi uma dança principalmente influenciada pela artes marciais e a

capoeira. O South Bronx foi então o berço de um movimento que possui variadas raízes culturais e uma rede complexa de influências desterritorializadas.

Não acontece, entre os dançarino, a preocupação com a configuração de um caráter nacional brasileiro a este movimento, seja ele o funk ou o hip-hop. Quando me refiro a movimento, este conceito encontra-se dilatado para toda a vivência e o exercício dela em relação às ideologias e posicionamentos dos grupos.

Os breakers chamam de “movimento break” mais do que os giros, saltos e o balançar dos corpos no espaço. Movimento break é a ideologia proposta pelo grupo, a atitude de vida adotada enquanto, sujeito-cidadão social.

O “ser breaker” não busca a conquista de uma identidade brasileira, mas é uma estruturação viva de uma identidade de grupo em relação a qualquer nação, uma ideologia que rompe estes limites espaciais, culturais e políticos.

São, neste sentido, transnacionais, artistas populares urbanos contemporâneos, influenciados e pertencentes à mundialização cultural.

O que, talvez, o nosso pensamento relute em aceitar seja a proposta de unidade cultural global, pois dois aspectos devem ser levados em conta.

O primeiro é a questão das identidades particulares nas tendências plurais e o segundo liga-se ao nosso passado de colonização.

Neste último ponto, temos quase horror de pensar que estejamos sendo “vítimas” de um processo neocolonizador em âmbitos culturais.

Os dançarinos, no meu entendimento, não estão sendo vítimas de uma neocolonização cultural, nem ‘importando’ os símbolos corporais e objetos que pertencem a uma outra cultura.

Eles estão incorporando e construindo juntos uma ‘terceira cultura’ (Featherstone, 1995), assumindo alguns de seus valores. Alguns e não todos. Como já foi apresentado anteriormente, o significado e representações, tanto do hip-hop, como do funk não são idênticos em todos os lugares, apesar de se parecerem entre si.

Os dançarinos não usam tênis por viverem numa cultura de consumo e importarem este artefato de uma outra cultura. Eles compartilham o mesmo tênis que é signo da “cultura de rua”, a “terceira cultura” à qual pertencem.

Os tênis e os bonés são vistos como “mercadorias-signo”, ou seja, perderam a função original e a ênfase materialista para assumirem uma ênfase cultural. (Baudrillard, 1972)

O tênis é mercadoria-signo desta cultura jovem e o seu uso simboliza o reconhecimento pela identidade de grupo adotada, e assim são os bonés, as calças largas e todo o “figurino” que acompanha os breakers e os funkeiros. A mídia tem um papel fundamental nesta mundialização cultural, na partilha de signos e na formação de “terceiras culturas”.

*“Nesse sentido a mídia e as corporações têm um papel que supera a dimensão exclusivamente econômica. Elas se configuram em instâncias de socialização de uma determinada cultura, desempenhando as mesmas funções pedagógicas que a escola possuía no processo de construção nacional. (...) Mídia e empresas são agentes preferenciais na sua constituição; elas fornecem aos homens referências culturais para suas identidades.” (Ortiz, 1994: 145)*

Sobre o primeiro aspecto, existe uma discussão a respeito do papel dos artistas nas suas identidades próprias ou plurais, dentro da globalização, porque sem dúvida, percebemos que as expressões artísticas estão sendo influenciadas por este processo.

Alguns artistas acreditam que, neste momento, em que as diferenças ficam realçadas é que cabe aos artistas aproveitarem para a afirmação de suas distinções próprias das nacionalidades. Como afirma o pensamento do artista plástico, Frederico Moraes (1997, p.4)<sup>48</sup>: “Eu não aceito essa idéia monotemática da globalização criada pelo neoliberalismo. A arte está aí para questionar isso.”

Outros, como o curador da bienal de Joanesburgo, Okwui Enwezor, já acreditam que o papel nacional de alguns artistas foi descontextualizado, ficando, não apenas a questão de nacionalidade, mas questões de problematizações mais amplas, que atingem níveis políticos e sociais, como uma maneira de rever nosso

---

<sup>48</sup> Moraes, F. “Arte se movimentando entre globalização e fronteiras” caderno Ilustrada. Folha de S. Paulo, 28 de novembro de 1997.

pensamento sobre nacionalidade, no âmbito de exacerbação de fronteiras pela arte.

As danças do baile, o funk e o Hip-Hop são, em parte, desenraizadas de sua nacionalidade. Isto pode nos mostrar que elas formaram um sistema de valores culturais, artísticos e sociais à parte do seu contexto geográfico específico.

Tal sistema opera e se constrói para além de suas localidades e especificidades culturais em um âmbito mais global.

São valores compartilhados, através da dança, por um grupo específico de pessoas; jovens que residem nas periferias dos centros urbanos, independentemente de sua nacionalidade.

As sociedades globalizadas, através de suas manifestações artísticas populares, geram valores e representações corporais similares, afirmando a existência de um denominador comum entre várias culturas.

Este denominador seria a representação corporal, nas danças, de suas necessidades de questionamento, reivindicação de direitos, crítica social e também do prazer de estarem juntos dançando. A maneira de se posicionarem enquanto indivíduos e se tornarem “visíveis” à sociedade se faz pelo corpo e pela dança. É através da dança, em uma linguagem sintonizada, que são vistos pela sociedade, que expõem suas necessidades e se comunicam com os seus “semelhantes” em outros espaços ‘extra nação’.

Estes jovens urbanos estão transpondo fronteiras na dança e através dela, quando apresentam um elemento estético popular de identidade de grupo em comum.

É uma cultura que ultrapassa alguns limites geográficos e se apresenta de certo modo, transnacionalmente jovem e urbana, possuidora de signos e traduções que podem ser lidos, vividos e apreciados em horizontes diversos.

Não devemos ter medo de estar vivendo em um mundo americanizado, pelo menos no que tange à cultura Hip-Hop, já que a multiplicidade de referências e influências que a originaram não permite que a enquadremos na simples denominação de cultura americana.

Para desequilibrar a idéia de um mundo sendo homogeneizado, cabe

apontarmos a existência de particularidades, ou especificidades dos produtos e meios culturais.

Como por exemplo, um hábito de vestir: as calças jeans. As calças jeans se tornaram artigo mundializado e, apesar de induzirem à uma padronização estética, elas mantêm as especificidades culturais das localidades que as incorporaram. As calças jeans do Brasil são mais apertadas, acinturadas, realçando o corpo feminino, hábito cultural aqui apreciado.

O tecido e o conceito são os mesmos; roupa prática, moderna e adequada a diversas situações, porém, a diferenciação do modelo é uma adequação deste conceito a valores culturais e estéticos brasileiros. Aliou-se uma coisa à outra.

O Rap americano é mixado, tem samplers de estilos musicais da cultura americana. Já o Rap produzido no Brasil tem sampleados estilos musicais próprios da nossa cultura, como a MPB e o samba, sem deixar de ser Rap.

No meio desta tendência homogeneizadora existe espaço, e é fundamental que exista, para as suas particularidades.

Na dança isto também acontece. O gingado brasileiro é “incorporado” nesta “terceira cultura” dos bailes.

O funk, o hip-hop, o break mantêm características de sua estruturação global, entretanto com suas especificidades culturais brasileiras. Como o entrevistado n.º 11 mesmo relata: *“Por isso se diferencia muito o funk brasileiro do americano. O americano é técnico, no Brasil, aqui, existe o gingado.”*

Quando Ortiz lança a pergunta: *“Seria a nação a instância por excelência de articulação da identidade dos homens?”* (1994: 117)

Ele está colocando em questão a nacionalidade e sua relação com a identidade cultural. Agora, diante de um país imenso como o Brasil, possuidor de identidades culturais diversas, neste vasto território imerso em uma sociedade culturalmente globalizada fica difícil, se não impossível, em âmbitos gerais, definir quais são as identidades brasileiras. Quais são os corpos e o movimentos genuinamente brasileiros no contexto urbano contemporâneo?

Em reportagem da Folha Ilustrada<sup>49</sup> sobre uma exposição do fotógrafo Araquém Alcântara , o jornalista Eder Chiedetto comenta a presença do atual Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, na mostra fotográfica, e questiona : “Correrá o risco de se sentir um estrangeiro diante de um Brasil tão diverso”.

Quantas vezes este não é o nosso sentimento, sentimo-nos estrangeiros no nosso próprio lugar e nos sentimos em casa quando bem distantes...

Então qual seria este corpo genuinamente nacional?

Pode ser mais familiar para os moradores de Campinas a cultura hip-hop, originariamente de “outra nacionalidade”, do que, por exemplo, a cultura marajoara do estado do Pará, um exemplo de cultura brasileira.

A consciência de valorização da cultura brasileira, do que é nosso, não é, nem de longe, errada. Porém, a desvalorização de uma outra cultura, pela crença que ela seja importada e portanto símbolo de inferioridade, não está correto.

Em um país tão grande como o nosso, são poucos os brasileiros que conhecem territórios muito além de seus estados de origem, ficando estrangeiros a nossa própria cultura. Isto sem falar na vigência da cultura mundializada, que dificulta estabelecer o que é pertencente a uma ou outra nacionalidade.

As fronteiras e separações dos territórios da arte estão se alternando, porém não devemos pensar que estes limites acabaram. Eles se modificaram.

Seria correto dizer, como Ortiz (1994) “*que a modernidade ao romper com a geografia tradicional, cria novos limites.*” (pg. 220)

A diferenças entre 1º e o 3º mundo estão mais diluídas. Afinal, dança-se break e funk nos EUA, Japão, Alemanha e Brasil, mas, outros limites e diferenças surgem dentro destes países, formando guetos, ou seja, não é toda a população que dança estes estilos; é a periferia que dança a mesma dança.

Os “excluídos” de diferentes partes do mundo, desagregados da sociedade, formaram seus sub-grupos de cultura.

---

<sup>49</sup> Jornal Folha de São Paulo-18/11/97. O fotógrafo Araquém Alcântara percorreu, durante 8 anos, os 36 parques nacionais do Brasil.

Na virada do milênio, mesclam-se referências e percebemos ou sentimos a formação de “cidadãos do mundo”, compartilhando roupas, músicas, ...danças e ... desigualdades sociais.

## VI.2- Análise do gráfico de categorias do discurso e suas relações.

Em Campinas, os bailes analisados ficavam localizados na região central e a maioria dos seus freqüentadores morava em bairros populares ou da periferia.

O acesso à informação sempre foi restrito por parte dos dançarinos, pois não existem trabalhos comunitários ou educacionais que enfoquem atualmente estas duas culturas (funk e hip-hop).

O interesse pela dança partiu dos próprios dançarinos em identificação pessoal com os movimentos. Alguns se inspiraram e foram motivados através de vídeos.

Os poucos ídolos apontados foram Michael Jackson e James Brown, astros de língua inglesa, nada compreendidos verbalmente pelos admiradores locais porém, com uma imagem comunicativa muito grande e de longo alcance.

Além de negros, o que os identifica com um grupo específico que freqüenta os bailes, estes astros possuem, na sua forma de dançar, todos os signos de uma cultura própria, com os quais os dançarinos de Campinas encontraram identificação.

Sendo uma das características do pós-modernismo a predominante mudança dos privilégios das imagens visuais sobre as palavras, pode-se perceber que estes ídolos dos funkeiros ou dos breakers são predominantemente uma apreciação da imagem do astro-dançarino, seja pelo estilo de se comportar, pelo corpo, dança ou roupas e não por qualquer mensagem ou pelo discurso verbal, mesmo porque os dançarinos não compreendem o inglês.

O modo como estes astros dançavam foi o motivo de admiração e fonte de motivação para que os jovens comesçassem a dançar.

O aprendizado da dança foi sempre feito a partir de vídeos e/ou colegas que atuavam como instrutores-professores.

Nenhum destes dançarinos teve o conteúdo da dança trabalhado em meios formais ou instituições de educação (escolas, academias, clubes, casa de cultura e centros comunitários).

Segundo o gráfico de categorias, todos os dançarinos aprenderam a dançar na rua e/ou bailes, ou seja, a dança está muito presente em suas vidas, porém ela não está ligada a nenhum meio institucional de educação.

E não que a dança deva ter necessariamente esta ligação, porém percebe-se muitas vezes que o ensino formal tem dificuldades de 'lidar' com os jovens, principalmente com os moradores de periferia e a dança popular poderia ajudar neste encontro.

*“Não existe escola, a gente aprende na rua mesmo. Você pode ver que onde tem um espaço, um chão liso para a gente treinar, a gente treina.*

*O modo de treino é o seguinte, a gente procura as pessoas que sabem mais que a gente para dar um toque para a gente, para a gente aprender.*

*Porque se for aprender na raça igual eu aprendi, aí fica mais difícil.*

*Mas não tem escola, essas coisas não, aprende na rua mesmo.”*  
(Cássio Henrique)

As escolas ou outras instituições de ensino parecem não ter um diálogo próximo com a cultura corporal popular. Existe uma clara separação entre o que é feito na escola e o que é vivido na rua, entre a cultura “oficial” e a “popular”. Quantas vezes se percebe que os professores (Educação Física, Educ. Artística e outros) não sabem como despertar o interesse dos alunos; os conteúdos tratados nas aulas são distantes da realidade vivida pelos alunos, e não se sabe como obter formas de aproximação ou mesmo intercâmbio entre estes conteúdos.

A investigação desta pesquisa talvez possa motivar e esclarecer alguns conteúdos, estética e caminhos para a reflexão de educadores em relação aos seus alunos e, da cultura que é produzida fora do ambiente escolar.

*“Você pode ver que esse pessoal que dança hoje, eles aprenderam mais rápido porque nós ensinamos eles. Então se tem uma pessoa ensinando, aprende mais rápido, né?  
Mas sozinho, eu sofri muito, já fui até em hospital por causa disso.”* (Ronaldo)

A aproximação entre a escola e a rua é necessária, porém devemos ressaltar que existe aqui um outro risco. Ao ampliarmos o valor concedido a diferentes manifestações culturais, com intenção de defesa de uma pluralidade estética no campo das atividades corporais, podemos induzir à “institucionalização” destas formas artísticas como forma de reconhecimento do valor intrínseco da cultura corporal popular.

Isto significaria a valorização da cultura corporal popular como fonte de estética, valores e padrões próprios, mas poderia acarretar sua própria desintegração, no que concerne o conteúdo e à atitude crítica.

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.

*“O break se aprende na rua, não tem escola não, porque o break é dança de rua, é cultura de rua.”* (Ronaldo)

A rua e o baile dizem mais sobre estas danças do que simplesmente a sua localização. A ocupação e apropriação do “público” pelo hip-hop é o fundamento de sua contestação.

O baile e seus elementos (duração, som, iluminação) são fatores que compõem a ritualização da dança.

Será que é possível ritualizar uma aula na escola? Como poderíamos ensinar break e funk nas escolas e academias, sem retirá-los de seu próprio contexto? Sem torná-los apenas instrumentais de condicionamento físico?

Não se podem ensinar os passos destas danças destituídos de seus significados próprios de contestação, reivindicação de visibilidade e prazer.

Tais questões fazem parecer, a princípio, que a escola e a rua são uniões incompatíveis merecedoras de um estudo e atenção mais aprofundados para não entrarmos também na repetição do jargão, “samba não se aprende na escola”.

Esta pesquisa visou, acima de tudo, investigar e compreender a cultura corporal, a arte popular dos dançarinos de rua. Seria precioso que pudesse auxiliar os artistas e educadores nos seus trabalhos educacionais e de criação artística, instigando questionamentos e produzindo reflexões em relação à dança, sua criação e educação.

Para uma incorporação destes elementos estéticos ao ambiente escolar, é exigida, acima de tudo, uma preocupação em relação ao conteúdo expressivo e temático destas danças, para que não ocorra como no caso da institucionalização do grafite em Nova York, pelo programa MAGIC (relatado no capítulo 3); o grafite, arte de contestação, passou a ser arte de “domestificação”. Em lugar dos desenhos críticos e de reivindicação de espaços, passou-se a decorar oficinas mecânicas.

As danças de rua correm o risco (e já estão correndo!) de serem instrumentais para “alegrar” aulas de condicionamento físico, ao invés de serem momentos de libertação, vivência do coletivo e crítica social. De corpo crítico, passarem a corpos dóceis.

A grande maioria dos dançarinos relatou, pela análise do discurso, que sofrem preconceito pelo fato de dançar.

A discriminação vem também da própria família, que não atribui valor artístico, educativo ou profissional à dança.

*“Minha mãe, meu pai, todos falam para eu parar, porque eles não entendem.” (Ronaldo)*

*“Nem a minha família, nem meus amigos me apoiam para dançar.” (Jane)*

A discriminação existente na sociedade em relação à dança como uma atividade que “não tem um futuro maior”, reflete-se na família dos dançarinos e, às vezes, neles próprios.

A dança, sobretudo o Funk e o Break, é considerada atividade apenas de um lazer provisório, uma distração, sem fins educativos, artísticos ou profissionais. Em geral, a dança não é vista como uma “atividade séria” podendo ser realizada, a menos que não haja prejuízo para o estudo e para o trabalho. As atividades sérias e respeitadas estão sempre desvinculadas de atividades corporais.

Isto comprova que a força do dualismo cartesiano continua gerando a noção equivocada de que somente o cérebro produz conhecimento e o corpo restringe-se a objeto da ação física. Ainda podemos perceber o descaso do corporal em relação ao intelectual.

Os estilos de dança do Funk Miami e do Break sofrem uma discriminação maior, por serem considerados atividades corporais dos moradores da periferia.

*“A gente enfrenta muito preconceito, inclusive pelo nosso tipo de dança. Quem dança hoje um ballet clássico, quem dança jazz, esse tipo de coisa, é valorizado porque isso tem na educ. física. Você aprende isso, na UNICAMP, você aprende isso na PUC. Você aprende isso, isso tem aulas, é oficializado hoje em academias para você aprender, o funk não.” (Teddy)*

Os dançarinos demonstram sentir a falta de reconhecimento e de valorização, mas, em nenhum momento, deixam transparecer desânimo ou influência pelo fato. Abandonam a dança, por uma outra pressão sofrida, a financeira. Param de dançar para trabalhar, visto que, para a dança, é muito difícil que aconteçam patrocínios ou caminhos de profissionalização.

*“Tem muita gente que critica, acha que é coisa de ladrão, de bobo. Não é assim.. Acham que não tem futuro.*

*O futuro é o prazer, é a emoção de dançar, é você gostar, é só isso só. Porque é muito difícil surgir um patrocínio, muito difícil.”* (Ronaldo)

Apenas um dançarino apresentou, em seu discurso, a dança como possibilidade financeira, como atividade profissional rentável. É uma exceção no grupo, por ter conseguido aliar seu prazer de dançar à sua profissão. É professor de dança de uma academia e diretor de um grupo de *streetdance*.

A maior parte dos dançarinos não são profissionais da área. Dançam nas horas vagas e um grande número deles sente o preconceito em relação ao estilo específico de dança adotado.

O preconceito é sentido, principalmente, pelos dançarinos de rua, pessoas de classe econômica menos favorecida. Sempre são perseguidos pela polícia, que não consideram o ato de dançar uma produção artística que envolve estudo e treinamento.

*“De vez em quando a gente se apresenta na cidade, mas lá a gente é discriminado. A polícia discrimina a gente, ela tesoura rapidinho.*

*Os artistas de rua vão lá e eles não falam nada, apesar que eles são artistas de rua e precisam sobreviver, mas a gente não pede dinheiro, nada.*

*A gente vai só para mostrar a dança, daí eles nos discriminam, mandam a gente embora com a lona, pegar o rádio e ir embora do centro da cidade.”* (Cássio)

Esta discriminação faz parte de uma relação maior de discriminação que separa prazer e trabalho, o corporal e o intelectual.

O prazer e o corpóreo são relegados como elementos inferiores, em relação ao intelecto e ao trabalho.

E, como as danças populares podem ser, tanto apreciadas, quanto vivenciadas ‘sem’ a exigência de interpretações intelectuais, elas sofrem o preconceito da dicotomia da separação corporal x racional.

Quando acusam as danças populares de simplicidade e superficialidade, a ponto de não requisitarem a 'ação intelectual', as críticas recaem em todos aqueles que vivenciam seus corpos como forma de conhecimento. Este ponto de vista que supervaloriza o intelecto, num desprezo cartesiano pelo corpo, parte da premissa de que o ser humano age 'por partes' e, pior, que seus componentes são excludentes.

Não podemos negar o prazer da vivência da dança para estes jovens (vide análise e gráfico); o prazer e uma euforia quase única são proporcionados pelo ato de dançar.

Por que condenar o que traz prazer e divertimento como antagônicos do estudo, do trabalho? A condenação vêm como se tudo que possa divertir intrinsecamente não provoque reflexões e questionamento.

A oposição entre a elaboração intelectual e as estruturas de prazer, merece aqui atenção especial. Justamente, a ideologia Hip-Hop, a que faz com que os jovens movam-se por prazer, é fruto de um posicionamento crítico em relação à sociedade dominante.

-“É ter atitude”, como diz Herval.

É posicionar-se no mundo, critica e corporalmente.

É dançar desatando os “nós” do corpo, é o girar contínuo que provoca outras percepções do mundo.

O prazer, a alegria e emoção no ato de dançar esteve presente em quase todos os discursos. A dança, como “a coisa mais importante na vida”, em grande parte destes.

A dança ,como elemento propulsor do prazer para estes jovens, talvez seja o fator mais importante de defesa desta prática cultural.

Os elementos e a estrutura estética destas danças produzem uma satisfação profunda para os dançarinos e uma apreciação grande para quem os vê. Cada qual com a sua estética: o break mais sintonizado com o pós-moderno e com a arte contemporânea e seu conteúdo expressivo de crítica, e o funk, com uma estética que se baseia em elementos mais simples de composição coreográfica, privilegiando o prazer pela execução da dança e o efeito em grupo.

Apesar de muito diferentes em relação à atitude que os move para dançar, o break, mais uma “libertação” (com estruturas estéticas mais complexas) e o funk, mais o “divertimento” (com estruturas estéticas mais comuns), estes dois estilos têm em comum o ato de dança como veículo para atingir um prazer compartilhado.

Todos os dançarinos, segundo análise do discurso, fazem parte de grupos de dança.

A formação em grupos, em “tribos urbanas” para dançar, e o fato deste momento especial de suas vidas ser vivido coletivamente, vêm nos mostrar que nem a juventude, nem a sociedade contemporânea como um todo, tende a posições individualistas.

Os dançarinos formam sub-grupos de cultura dentro da sociedade, e o compartilhar destas tribos revela a importância do sentimento e das relações pessoais vividas coletivamente.

Os grupos têm figurinos e uniformes próprios que reafirmam o fato de se destacarem enquanto grupos, de deixarem explícito o intuito de “pertencer a algo”, de fazer parte, de estar em grupo.

Alguns dançarinos (4), disseram que a dança era importante para eles, pois servia como uma possibilidade de socialização, de fazer amigos e conhecer pessoas.

*“ A dança é muito importante, muito importante, eu gosto de dançar. Eu gosto de estar lá dançando com o grupo, nunca gostei de dançar sozinho. Se você me pedir para dançar sozinho eu não danço.” (Teddy)*

Como Maffesoli, podemos concluir que este viver em grupo traz uma emoção encarnada do estar junto, dançando. O compartilhar dos breakers e funkeiros gera uma forma de sociabilidade proposta pela vivência corporal do estar-junto-dançando.

As tribos dançantes vivenciando este estar-junto em grupo durante o baile partilham de um momento de ritualização. Este rito, como não poderia deixar de ser, tem uma aura do sagrado.

É o momento da partilha coletiva vivida num tempo grupal lúdico, ou seja, aquele tempo vivido no deleite e prazer. Assim, podemos compreender o porquê passam tantas horas só dançando. O baile é *o momento de viver a dança*.

O que move estas pessoas é o prazer provocado pelo movimento, a auto-superação, a ludicidade da experiência, a partilha de sentimentos, a valorização e apreciação do grupo diante da performance, a sensação do sobre-humano atingido no rito, a necessidade de pertencer a algo.

Estas “tribos urbanas” de “terceiras culturas” são formadas pelos jovens que pertencem a um mesmo grupo social, sentem-se em parte excluídos pela sociedade e, ao compartilhar elementos estéticos em comum, formam seus grupos e marcam suas idiossincrasias perante a sociedade.

O estar-junto pode ser percebido nas estruturas estéticas destas danças, pela formação em roda do break e pelo sincronismo do funk. Duas formas diferentes de se relacionar em grupo, nas quais a força do coletivo é produtora de um envolvimento na dança.

O Break possui a formação em roda, com a atenção do grupo voltada para o centro e, a alternância “democrática” dos solistas mostrando seu espírito grupal. O funk, com seu sincronismo, movimentos que parecem multiplicados em vários corpos, mostra também a força de coletivo.

A arte popular produzida por estes jovens nos demonstra, que as indústrias culturais são poderosas nos segmentos populares, mas não chegam a produzir uma cultura de massa homogênea que ponha em risco a individualidade.

Estes jovens, através de suas apropriações (de diversas formas e com outros valores que não a originalidade) criam suas próprias especificidades e demonstram que a vivência da dança, seja ela de que origem for, é uma porta para o prazer vivido em grupo.

O coletivo tem ainda relação com uma das funções de dança exposta por Spencer (capítulo I.3), da “válvula de segurança” ou “de escape”.

A dança em grupo pode desfazer as tensões sociais provocadas pela repressão econômica (são classes mais pobres) e da pressão dos adultos (são jovens). Ao dançar, os jovens sentem um alívio como se estivessem libertando das tensões. Das tensões e pressões sociais e do mundo adulto.

Dançar apareceu nos discursos, como um momento de libertação e de terapia, para alguns entrevistados.

*“Às vezes quando você está chateado, o break é uma terapia, sei lá. É um negócio físico, espiritual, é um negócio que está ali, com você.*

*É uma arte, é uma arte de uma rapaziada que não tinha como se expressar, entendeu?”* (Luciano)

*“É prazer, é alegria. Se eu estou triste eu danço e fico feliz. Se eu tô deprimida, eu danço e eu melhora. Se eu tô com dor, eu danço e melhora.”* (Eliana)

*“É onde você liberta suas energias, quando você realiza um movimento difícil que você faz, você fica contente.*

*Quando você fica bravo com alguma coisa, o Break te ajuda, pois você esquece de tudo, é assim.”* (Ronaldo)

A dança como uma válvula de escape (tema de Spencer), em que as tensões são aliviadas, é vivida nestas danças. O ‘alívio’ é provocado também pela descarga de adrenalina e de energia que ocorre durante a realização dos movimentos. A dança torna-se uma explosão externa de atitudes internas, de extravasar sentimentos.

*“A dança na verdade é uma terapia. Ela puxa a gente, ela faz a gente fazer um negócio que a gente nunca tinha pensado em fazer. (...)*

*Às vezes você está com um problema grave dentro de você, você chega em um treino, em um baile, você vê que você esquece aquilo, o break e a música fazem você esquecer. Você esquece do mundo na verdade.”* (Luciano)

Tanto no Break quanto no funk, os movimentos exigem muita força muscular e condicionamento físico e, talvez seja este um dos motivos do predomínio de homens nestes estilos.

As mulheres foram consideradas no discurso dos dançarinos, principalmente das duas mulheres entrevistadas, como pessoas não perseverantes nos treinos e também envergonhadas por participar de um ambiente predominantemente masculino.

*“As mulheres dançam menos porque são menos persistentes e, quando encontram um desafio, elas desistem; tem também o problema de machismo dos namorados que não permitem o contato com tantos homens e também não gostam da exibição no salão.” (Eliana)*

*“Não tem muita mulher dançando por falta de vontade, não tem aquela vontade. Eu vou, eu quero aprender. Não tem isso na mulherada hoje em dia.” (Jane)*

Pode acontecer das mulheres desistirem de dançar quando percebem que estes estilos exigem muito treinamento e habilidades físicas (como força e resistência) mas fáceis para a natureza do homem. Acredito que, além destas dificuldades físicas, o principal motivo da ausência de mulheres é a não identificação pessoal com os símbolos trazidos por estas danças.

Os movimentos têm características masculinas. No funk Miami são rápidos, diretos e de peso firme. No break são rápidos, fluência livre e exigem muita força muscular de braço para os giros acrobáticos.

A temática competitiva e a rivalidade ritualizada nestes danças pertencem muito mais às características masculinas que às femininas.

Estes estilos nos mostram que dançar não é apenas feminino, nem indica somente fragilidade; ao contrário, pode ser exemplo e exibição de força física e masculinidade.

Existe uma relação próxima entre a masculinidade e a força. A preferência dos homens por movimentos que sejam mais ágeis e fortes, que se assemelhem à luta, em oposição à fragilidade, é vista também nestas danças.

Como são movimentos vigorosos (não são sinuosos de quadril, ao menos que isto seja encaixado muito bem disfarçado em saltos e grandes giros), os dançarinos não têm “problemas” em estar dançando ou se questionando sobre sua ‘masculinidade’.

Muitos consideram a dança break um tipo de esporte, ‘porque é muito físico’. Dança também é atividade física, porém traz consigo um preconceito que é secular em relação à manutenção da masculinidade. Talvez seja por isso que tantos dançarinos definam o break como um esporte.

*“É esporte, muita gente não gosta, mas é esporte, é parecido com ginástica olímpica, usa bastante força também.”*  
(China)

*“Eu danço break, que é uma dança desportiva, aeróbica, que mexe muito com a parte muscular e muito com a resistência da pessoa, muito com a parte física mesmo. É uma dança bem forte mesmo.”* (Cássio)

*“Pelo estilo de rua ser radical, acho que não tem muito problema assim com o homem. Que nem o ballet, o homem já pensa que é só viado. No street, eles não pensam assim porque é uma dança radical, você não vai ficar muito de rebolar...”* (Guyú)

O problema do homem dançar encontra-se na nossa sociedade muito ligado às questões de virilidade masculina, do “ser macho”, das relações com as preferências sexuais de cada indivíduo.

A dança e a presença da homossexualidade é constante tema de piadas em relação ao comportamento do homem. Dançar, nas piadas e chacotas, é ser feminino, é mostrar sensibilidade e fragilidade.

É melhor ser um Arnold Schazenegger que “não sabe nem andar direito”, ou seja, é melhor ser uma força bruta que não tem proximidades com o corpo sensível e expressivo.

As classes economicamente mais baixas possuem, via de regra, menos preconceito com as classes excluídas. Os homossexuais pobres assumem mais facilmente as suas preferências em seu meio social, enquanto os mais ricos tendem

a ter um comportamento social padrão, atenuando ou disfarçando qualquer diferença que possa ter em relação com o esperado 'normal'.

Com esta flexibilidade, não estamos pretendendo dizer que estes jovens dançam, por serem mais aceitos pelo meio em que vivem, em relação à tendências sexuais. Nenhum dos dançarinos pesquisados fez referência à homossexualidade e só estamos tratando desta questão, por ser a prática da dança vista como uma problemática em relação à manutenção da masculinidade (pelos homens).

Os dançarinos de funk e break são homens heterossexuais e dançam.

Sua masculinidade não é colocada questionada, sobretudo por três motivos:

- O primeiro deles é o meio social no qual estão inseridos; as classes sociais menos favorecidas são mais flexíveis quanto ao fato do homem dançar.

- Um outro motivo são as características de movimento destas danças.

Os movimentos são fortes e exigem alto condicionamento físico. Os treinos de break ocasionam várias lesões corporais pelas exigências de resistência, força e flexibilidade dos corpos. Estes movimentos não demonstram fragilidade, os homens se tornam "mais homens" pelo dançar.

*"A dança, de uma forma clássica, no meu ponto de vista, posso dizer que é vista como tabu para o sexo masculino.*

*Quando se fala de dança, expressão corporal, falam: "- Ah, esse negócio me cheira ballet, me cheira jazz", e sempre tem aquela imagem de corpo feminino quando se fala de expressão corporal na dança. (...)*

*O funk mostra movimento vigoroso, movimento forte, de força, de .., muitas vezes, não digo rebeldia, mas esta expressão agressiva de movimento dentro da dança, não agressão, agressividade a nível de dança, que são movimentos fortes, vigorosos e nisso o homem se expressa muito mais, ele tem muito mais expressão que a mulher neste caso. Tanto que não é tão praticado por mulheres quanto é por homens. Tem mais domínio masculino do que feminino."* (Mauro)

*“No Paiol, a gente entrou,.. aí a rapaziada tudo rebolando... eu não critico, não tenho nada contra, certo?”*

*Eu não vou criticar, porque eu danço break e sei que muita gente não gosta de break. Muita gente acha bonito, mas pelo lado que as pessoas enxergam é só o lado ruim, lógico, ninguém vê o lado bom da coisa. Então eu não critico também, né? Aí, estava todo mundo rebolando e tal.” (Luciano)*

Isto demonstra que o preconceito por um determinado estilo de dança (rebolar liga-se ao feminino) existe inclusive no meio dos dançarinos. Dançar não demonstra feminilidade se os movimentos forem como os do funk e do break. Caso sejam outros estilos, a dança também é vista “com problemas”.

- O terceiro e último fator é porque a dança aparece, na periferia, como uma atividade positiva em relação aos perigos do crime e da droga que podem influenciar os jovens.

Ela é vista como um caminho de prazer vivido pelos jovens. Envolve dedicação e prática corporal e se desenvolve longe das tentações do uso de drogas e da criminalidade.

Os jovens, ao encontrarem a satisfação pessoal e o prazer pela dança, ficam motivados a desenvolver cada vez mais esta atividade, realizando vários treinos, exercícios físicos e se distanciando daquilo que debilita o corpo como a bebida, o cigarro e as drogas.

A vivência de um outro estado de percepção do mundo, que pode acontecer pelo caminho de drogas, é vivida no break, através da dança. O corpo atinge o “transe”, o dilatar de sua expressividade. Abrem-se as portas da sensibilidade para a visão de um outro mundo, ainda não sentido ou percebido.

*“Dançar break, dançar break mesmo é a gente viajar para dentro da gente mesmo. (...)”*

*O break é um negócio que na verdade...Eu já vi muita gente que dança break parar de beber, parar de fumar para dançar break, entendeu ?*

*Eu conheci muita gente que roubava, às vezes roubava carro, roubava pessoas mesmo e parou de roubar e dança break.*

*Hoje, o break já tirou muita gente dessa vida, e eu acho que com tudo que está passando, minha família aceitou né, meu pai e minha mãe.” (Luciano)*

*“E break eu não vou parar, porque o break significa muito na minha vida, porque se eu não fizesse nada, eu tenho certeza... porque lá onde eu moro, a galera lá é tudo perdida, negócio de droga, entendeu?”*

*Então eu tenho certeza que eu ia estar neste caminho, então, eu dançando break é uma coisa que me tira fora desses pensamentos, de querer ficar me drogando, me embebedando, essas coisas assim.*

*Essa é a importância para mim, ele me traz condicionamento físico bom, me traz mais saúde, e me tira fora desses movimentos que não estão com nada, que é droga ..., roubar, contra a violência também, me tira fora da violência.”*

*(Cássio)*

*“O que faz a gente dançar?”*

*É diversão, isso daí é dá gente, faz bem. Não deixa a gente entrar num vício pior.” (Daniel)*

*“Eu quero dançar break até quando eu gostar, porque é preferível dançar break do que você usar drogas, sair por aí, ser bandido, ser tudo de ruim.*

*Eu falo para eles: “- Oh mãe, eu prefiro dançar break do que ficar igual ao meu irmão que bebe.”*

*Eu prefiro dançar do que fazer isso.” (Ronaldo)*

*“Eu poderia estar agora que nem muitos jovens, viciados, abandonados aí. fumando pedra, maconha, ou se alcoolizando, mas eu não, eu tô com uma aptidão física, eu tô com saúde, eu tô dançando.” (Herval)*

A dança é uma atividade muito importante na vida destes jovens. Muitos dançarinos se emocionaram, ao tentar traduzir em palavras o significado da dança em suas vidas.

*"O break representa tudo para mim, entendeu?"*  
(Herval)

*"O Break para mim... é difícil dizer...É tanta coisa (os olhos se umedeceram)." (Ronaldo)*

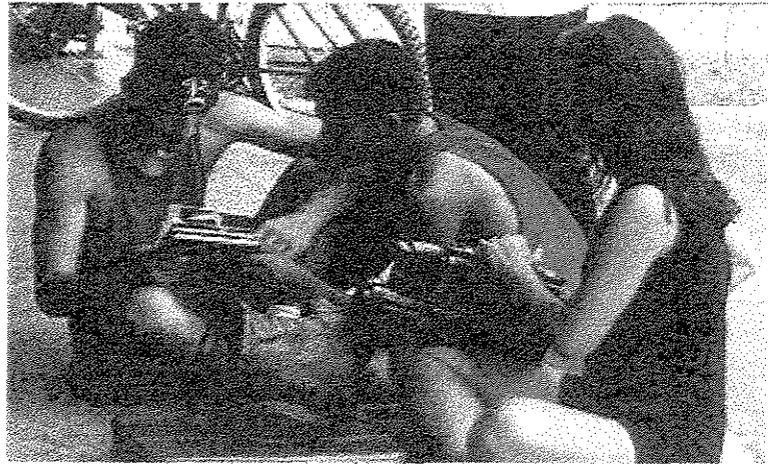
*"É paixão sabe, paixão." (Jane)*

*"A dança é minha vida." (Teddy)*

Os discursos apresentados revelam a importância da dança para estes jovens da periferia, mas, com certeza, o profundo sentido de estarem dançando ainda escapa da possibilidade das palavras. Os dançarinos buscaram descrever o sentimento, a sensação física, a satisfação, o envolvimento com a dança, porém isto ainda não é o suficiente para entendermos completamente o que é vivido por eles.

Talvez só compreendêssemos claramente o significado da dança para estes jovens, se pudéssemos, nós também, vivenciá-la, se pudéssemos dançar com eles (e como eles!).

Contentamo-nos, então, com o que nos é permitido: apreciar visualmente seus corpos em movimento e refletir sobre suas palavras...



## X- Considerações Finais.

A dança break, como toda a cultura Hip-Hop, possui uma relação crítica com a mídia e a indústria cultural.

Como pôde ser visto anteriormente, os grupos de Rap não querem estar onde acreditam que o sistema domine; querem ser conhecidos por outras formas de comunicação, como rádios pirata, fanzines, selos independentes e canais de TV, como a MTV. Toda a cultura Hip-Hop, inclusive a dança break, possui um discurso contra o sistema dominante, formam grupos sub-culturais.

Já o funk não possui este discurso contestador e dialoga com o sistema de comunicação oficial mais facilmente. Talvez seja por este motivo que o Funk seja mais conhecido pela população do que o break.

Os funkeiros do Rio de Janeiro estão constantemente aparecendo nos canais abertos de TV (Xou da Xuxa, Faustão, Programa do Gugu e outros).

A inserção deste estilo nos meios formais foi rápida. Hoje, o Funk, aliado a ginásticas (aeróbica, step) está inserido nas academias e algumas escolas de dança.

O Funk foi a principal base para a origem do estilo *dança de rua*, ou *streetdance*. Está sendo muito difundido em academias e passou a ser considerado um estilo próprio nos concursos e festivais de dança.

As estruturas estéticas do Funk Miami (simetria, sincronismo, a imitação) permitem que ele se enquadre mais facilmente nos padrões do sistema de comunicação e no ensino de academias de ginástica. O Funk reverencia o prazer de dançar, mas não está inserido em nenhum contexto maior que alie a dança a posicionamentos críticos, atitudes sociais ou rupturas com o sistema dominante.

A formação linear (professor à frente e alunos enfileirados atrás) que ocorre na maioria das aulas de ginástica, entra em sintonia com a formação espacial simétrica do funk. A estratégia dos alunos, de repetirem juntos, com o professor diversas vezes tem relações diretas com a repetição como forma de aprendizado, e também o sincronismo dos grupos de Funk.

Grande parte dos grupos de Funk Miami de Campinas transformaram-se em grupos de *streetdance*. O *streetdance*, chamado de um Funk “mais radical”, une vários estilos de dança de rua, e possui um estilo bem marcado, muitas vezes tendencioso para o lado comercial, e próximo da ginástica aeróbica.

Esta é a principal diferença entre os dois estilos pesquisados. O Funk tem uma postura mais descompromissada com o meio no qual se insere. O que importa é a prática da dança; não tanto os conteúdos desta prática. O break é uma arte engajada e reveladora de extrema crítica social.

O fato dos dançarinos de Break dançarem como robôs, automatizados, “desumanizados”, desatando os “nós” e as amarras do corpo e girando sem parar, já nos revela muitos subtextos contidos nesta dança.

O Break critica corporalmente o sistema, questiona a relação da tecnologia com o humano, liberta o corpo das amarras sociais, mesmo que simbolicamente e estabelece padrões democráticos (roda e improvisação) para a vivência do grupo.

O Break seria um estilo muito mais difícil de inserir-se no sistema formal de ensino, pelo menos da maneira como é vivido nos bailes e na rua atualmente em Campinas. O Break vai de encontro às estruturas dominantes de separação urbana (não só invade o centro, como as ruas do centro para dançar), de hierarquias (cada um que chega na roda de Break pode entrar e dançar, assim que desejar, respeitando as regras do grupo), de liberdade de movimentos (cada um é livre para dançar a sua seqüência), e da relação entre o indivíduo e o grupo.

No Break cada dançarino mantém seu próprio estilo e suas características de movimento, mesmo pertencendo a um grupo; cada um com a sua individualidade, sem uniformização dos movimentos e das pessoas.

O Break rejeita os padrões impostos, questiona e propõe condutas através do corpo; por isso, dificilmente será integrado a academias de ginástica.

Com alguns pontos em comum, o Funk Miami e o Break fazem parte de um mesmo meio social, são vividos na rua e nos bailes por grupos privilegiando o estar dançando junto e são formados, na sua grande maioria, por homens. O Funk e o Break possuem muitas convergências, porém a diferença das

estruturas estéticas e simbólicas destas danças indicam um futuro bem diferente para elas.

O Funk tende a se tornar uma dança mais padronizada, incorporada pelo sistema e transformado em “estilo de rua para quem não é da rua”.

O Break e a cultura Hip-Hop vão se fortalecer como um tendência artística com fortes padrões estéticos, vão marcar a existência de uma arte popular contemporânea que deu voz e corpo às tensões e contradições no cenário público urbano.

O Rap, na cultura Hip-Hop já vem conquistando um espaço no meio musical e influenciando tendências de várias áreas. A dança no Hip-Hop, em outros países já está também neste caminho.

Jean-Marie Pradier (Universidade Paris-8) apresentou em sua comunicação no seminário “A Arte na condição contemporânea”<sup>50</sup>, um vídeo sobre um encontro nacional de danças urbanas da França, e salientou o Hip-Hop como a emergência de uma arte como “necessidade de fazer” de povos desprezados pela sociedade, povos que conseguiram uma forma de pensar e agir com o corpo.

Estamos no meio da emergência deste movimento como forma artística urbana, mas podemos perceber que vários jovens em Campinas encontraram nele uma maneira de se expressarem na sociedade, de fazerem pensar, sentir e agir os seus corpos em movimento.

Seria muito importante e gratificante que a investigação compreendida nesta pesquisa possa motivar e esclarecer alguns conteúdos, elementos estéticos e caminhos para a reflexão de educadores em relação aos seus alunos e da cultura que é produzida fora do ambiente escolar, para que as escolas ou outras instituições de ensino possam dialogar mais proximamente com a cultura corporal popular, sem a separação do que é feito na escola do que é vivido na rua, da cultura “oficial” com a “popular”.

Este diálogo é importante porém não deve ser esquecido os “riscos da institucionalização” de formas artísticas populares, sendo perigoso serem

---

<sup>50</sup> Realizado no Instituto de Artes- UNICAMP (abril de 1997)

formalizadas e destituídas de seus contextos originais para servirem de instrumental para aulas de condicionamento físico e de “docilizadores” de corpos.

Estes jovens dançarinos demonstraram que a dança significa muito mais do que “manter a forma”, distrair e relaxar.

A experiência estética da dança proporciona aos dançarinos a possibilidade de existência enquanto seres que sentem, pensam e dançam com seus corpos no mundo. A dança é um modo intencionalmente artístico e corporal de “ser-no-mundo”.

Os funkeiros e breakers demonstraram que homens também dançam e vivenciam o corpo sensível. Estes jovens dançando já estão reconstruindo significados sobre as relações entre o movimento, o homem e a dança, e exigindo seus espaços para dançar estão transformando as imagens construídas socialmente e culturalmente do “ser homem” que dança em nossa sociedade atual.

A importância da dança na vida destes jovens traz para nós educadores, a percepção do valor da dança como necessidade do corpo em viver, de “construir cultura, fazendo história”.

## ANEXO

O "I Encontro de Break de Campinas", realizado no dia 25 de abril de 1998, teve o intuito de promover os dançarinos de Break e a cultura Hip-Hop na cidade de Campinas, como uma proposta de retorno da pesquisa para aqueles que sempre se mostraram dispostos e abertos para a coleta dos dados e para as longas conversas de esclarecimentos e de dúvidas.

A idéia deste encontro partiu dos próprios dançarinos, que para sua realização necessitavam de um suporte externo e ajuda na sua elaboração e organização.

Os dançarinos de Campinas sempre reivindicaram um espaço próprio para a dança e gostariam de reunir em um evento todos os apreciadores da cultura Hip-Hop da cidade de Campinas e região. Através deste evento poderiam conhecer a dimensão do movimento Hip-Hop e os integrantes espalhados pela cidade bem como, constando o número de adeptos, reivindicar suas músicas e seu espaço nos bailes da cidade.

O evento não contou com o apoio de nenhuma instituição ou alguma forma de patrocínio financeiro (apesar das inúmeras tentativas para) e foi organizado pela equipe de break "Radicais Suburbanos", o "promoter" Laércio Martins responsável pelos bailes da casa noturna "Estação Brasil", e pela pesquisadora Lilian Vilela.

O preço de entrada foi R\$ 1,00, e durante mais de 5 horas os salões da *Estação Brasil* pôde receber e apreciar mais de 600 dançarinos e integrantes do movimento de Campinas e diversas cidades como Goiânia, São Paulo, Leme, São José do Rio Preto, Piracicaba, Pres. Prudente, entre outras. Foi o primeiro evento realizado na cidade de Campinas para a promoção da cultura Hip-Hop, em especial aos seus dançarinos.

Durante toda a tarde de Sábado, murais foram grafitados ao som de DJs e MC's ao vivo e os participantes puderam ouvir, conhecer, contatar e esclarecer dúvidas sobre o movimento Hip-Hop.

O evento teve cobertura da mídia impressa, rádio e reportagem na EPTV Campinas.

Após a realização do encontro de break percebeu-se que os dançarinos sentiram-se mais valorizados. Atualmente já podem, com mais facilidade, pedir músicas de Break durante os bailes (principalmente na Estação Brasil) pois tanto os DJs quanto o público respeitam mais o movimento, afinal o salão esteve cheio e "apareceu na televisão".

A resposta de parentes e amigos dos dançarinos, que anteriormente criticavam a prática da dança, também foi bastante positiva após o evento e a causa detectada foi o aparecimento do encontro e sua reportagem na televisão.

**LAÉRCIO MARTINS e ESTAÇÃO BRASIL**

★ ★ ★ ★ ★ APRESENTA ★ ★ ★ ★ ★

**1.º ENCONTRO DE**

**1.º ENCONTRO DE**

**BREAKER'S**



**NO ESTAÇÃO BRASIL**

Rua Francisco Teodoro, 414 - Fone: 273-5537

**- PRÓXIMO AO TERMINAL CENTRAL -**

**SÁBADO - DIA 25 DE ABRIL**

**À TARDE DAS 13 ÀS 20 HS**

**SHOWS ♦ PERFORMANCES ♦ GRAFITEIROS etc**

**PRESEÇA DE GRANDES DO HIP HOP NACIONAL**

**DJ SAM E MC BETÃO**

**"VOCÊ NUNCA VIU ALGO IGUAL"**

PRODUÇÃO:

RADICAIS SUBURBANOS

LILIAN VILELA E

LAÉRCIO MARTINS

**PREÇO ÚNICO**

**R\$ 1,00**

## X- Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário Danças Dramáticas do Brasil . Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1982.
  
- ARCE, José M. Valenzuela O Funk Carioca. Trad. de Esperanza S. Molina in HERSCHMANN, Micael (org.) Abalando os anos 90 - Funk e Hip-Hop. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Edit. Rocco, 1997.
  
- ASSMANN, Hugo. Paradigmas educacionais e corporeidade. Piracicaba: UNIMEP, 1994.
  
- AYALA, Marcos e Maria I. Novais. Cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1987.
  
- BARBA, E.; SAVARESE, N. A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral. Campinas- São Paulo: Editora da UNICAMP/ HUCITEC, 1995.
  
- BARDIN, L. Análise de Conteúdo Lisboa: Editora Edições 70, 1977.
  
- BAUDRILLARD, J. Para uma crítica da economia política do signo. Lisboa: Edições 70, trad. Aníbal Alves, 1972.
  
- BOURCIER, Paul. Historia de la danza en occidente. Barcelona: Editorial Blume, 1981.
  
- BRANDÃO, Carlos R. A cultura na rua. Campinas:Papirus,1989.
  
- \_\_\_\_\_ Memória do sagrado: estudos de religião e ritual. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

- BULHÕES, Maria A. e KERN, Maria L.B. (org.) As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.
- BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BURT, Ramsay. The Male Dancer - Bodies, Spectacle, Sexualities. London: Routledge, 1995.
- CAMPBELL, Joseph. O poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAPRA, Fritjof. O ponto de mutação. 5ªed. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.
- ————. O tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental. Trad. José Fernandes Dias- 9ª edição. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CARVALHO, Murilo. A dança dos Caiapós. in Artistas e Festas populares. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.
- CHAUI, M. Cultura e Democracia. 6 ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- COELHO, Teixeira. O que é ação cultural? São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CORBISIER, R. Formação e problema da cultura brasileira. R. Janeiro, ISEB, 1960.

- COSTA, Lamartine Pereira da. O corpo na sociedade pós-moderna . In: Dantas, Estélio H.M. (organizador) Pensando o corpo e o movimento. Rio de Janeiro: Shape Ed., 1994.
  
- DAMANTE, Hélio. Folclore Brasileiro / São Paulo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
  
- DAMATTA, Roberto. A casa e a rua. São Paulo: Brasiliense, 1985.
  
- DOUGLAS, Mary. Símbolos Naturales. Madrid: Alianza Universidad, 1988.
  
- DURKHEIM, E. Le forme elementari della vita religiosa. Tradução por C. Cividali. Milano: Comunitá, 1971 in PERNIOLA, Mario Mais-que-sagrado mais-que-profano in As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.
  
- ECO, Umberto. Viagem a irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
  
- FARO, Antônio José. Pequena história da dança. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
  
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
  
- \_\_\_\_\_ (coord.). Cultura global - Nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Vozes, 1994.

- \_\_\_\_\_, Mike Hepworth e Bryan S. Turner. The Body - Social process and cultural theory London: Sage publications, 1991.
- FELÍCITAS, Danças do Brasil, Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, [19\_\_]
- FERREIRA, Ana Paula de Oliveira. Educação Física, por uma compreensão da cultura jovem: mapeando o universo das representações corporais de funkeiros Rio de Janeiro, 1996. Dissertação de mestrado. PPGEF/ Universidade Gama Filho.
- FISCHER, E. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- FOUCAULT, Michael. Vigiar e Punir Petrópolis : Vozes, 1977.
- FREIRE, João Batista. Disciplina O campo do conhecimento da Educação Física. Anotações de aula , 1996.
- FURTER, Pierre. Juventude e Tempo presente. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GARAUDY, R. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.
- GONÇALVES, M.A. Intercâmbio aproxima países e anuncia "cultura global". Caderno especial jornal Folha de São Paulo, 02 de novembro de 1997.
- GONÇALVES, M. Augusta S. Sentir, Pensar, Agir - Corporeidade e Educação. Campinas: Papirus, 1994.

- HERSCHMANN, Micael (org.) Abalando os anos 90 - Funk e Hip-Hop. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Edit. Rocco, 1997.
- JACQUARD, Albert. A herança da Liberdade. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- JAIME, Juliana G. Clones, Bárbaros, Replicantes - Argonautas estéticos: imitação e simulacro nas relações sociais contemporâneas. Campinas, 1996. Dissertação de mestrado- IFCH- UNICAMP.
- KEMP, Kênia. Grupos de estilo jovens: o 'rock underground' e as práticas (contra) culturais dos grupos 'punk' e 'thrash' em São Paulo. Campinas, 1993. Dissertação de mestrado- IFCH- UNICAMP.
- LABAN, R. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.
- LAPASSADE, G. e LUZ, M.A . O segredo da macumba. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno explicado às crianças. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos- O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Florense-Universitária, 1987.
- MAGALHÃES, Celso de. A poesia popular brasileira. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.
- MAGNANI, José Guilherme C. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- MARCELLINO, Nelson C. Estudos do lazer: uma introdução. Campinas: Editora Autores Associados, 1996.
- MENDES, Miriam G. A dança. São Paulo: Edit. Ática, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MICHEL, Marcelle e GINOT, Isabelle. La Danse au XX siècle. Paris: Bordas, 1995.
- MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MOREIRA, Wagner W. O fenômeno da corporeidade: corpo pensado e corpo vivido in Dantas, Estélio H. M. (org.) Pensando o corpo e o movimento. Rio de Janeiro: Shape Ed., 1994.
- OHTAKE, Ricardo (coord.) Danças Populares Brasileiras. Publicação Rhodia S.A. , 1989.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (et al.) Pós-modernidade. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- OLIVIER, G.G.F. Um olhar sobre o esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade. Campinas, 1995. Dissertação de mestrado- FEF- UNICAMP.
- ORTIZ, R. Mundialização e cultura. São Paulo, Brasiliense, 1994.

- OSIEL, M.J. Going to the people: Popular culture and the intellectuals in Brazil In: European Journal of sociology, n.º 25, 1984.
- OSSONA, Paulina A educação pela dança. São Paulo: Summus, 1988.
- PAULA, Maria Lúcia B. Coelho de. Artes plásticas do século XX: modernidade, desterritorialização e globalização. Campinas: Tese de doutorado. IFCH- UNICAMP, 1995.
- REIS, Leticia Victor de Souza. Negros e Brancos no jogo da capoeira: a reinvenção da tradição. São Paulo, 1993. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- USP.
- RISÉRIO, Antônio. Carnaval Ijexá. Salvador: Corrupio, 1981.
- ROBATTO, Lia Dança em processo, a linguagem do indizível Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- ROCHA, S. Identidade popular. Revista AMAE educando. Belo Horizonte, n.º 248, novembro 1994.
- RODRIGUES, Graziela. Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- ROMERO, Sílvio. Estudos sobre a poesia popular do Brasil. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In Herschmann, Michael. Abalando os anos 90- Funk e Hip-hop- Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Edit. Rocco, 1997.

- \_\_\_\_\_ . Black Noise. Rap music and Black Culture in Contemporary America. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.
- ROSSI, C. Globalização diminui as distâncias e lança o mundo na era das incertezas. Caderno especial: Globalização- Jornal Folha de São Paulo, 02 de novembro de 1997.
- SANTOS, Inaicyr Falcão. Ritual Dance in Bahia. Nigéria, 1992. Dissertação de mestrado. Department of Theatre Arts / University of Idaban.
- SATT, Maria Henriqueta C. Circularidades e superfícies: Uma leitura videográfica das imagens batuqueiras. Campinas, 1995. Dissertação de mestrado- Instituto de Artes- UNICAMP.
- SERRA, Sylvia Mônica A. Empatia: um estudo da comunicação não-verbal terapeuta cliente. São Paulo, 1990. Tese de doutorado- Instituto de Psicologia- USP.
- SHUSTERMAN, R. Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Da Terra das Primaveras à ilha do amor: Reggae, Lazer e Identidade em São Luís do Maranhão. Campinas, 1992. Dissertação de Mestrado- IFCH- UNICAMP.
- SILVA, S. Profetas em movimento. Campinas, 1994. Dissertação de mestrado- Instituto de Artes- UNICAMP.
- SIMÕES, Regina. Corporeidade e Terceira Idade. Piracicaba: UNIMEP, 1994.

- SMITH, Anthony D. Para uma cultura global? in *Cultura Global - Nacionalismo, globalização e modernidade*, Mike Featherstone (coord.), Petrópolis: Vozes, 1994.
  
- SPENCER, P. Society and the Dance. The social anthropology of process and performance. Cambridge University Press, 1985.
  
- SPOSITO, M.P. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. São Paulo, USP, revista TEMPO SOCIAL , nov.94.
  
- SPURGEON, David. The Men's Movement. Kuopio-Finland: Proceedings of the 7<sup>th</sup> Internacional Dance and the Child Conference, 1997.
  
- SUMIYA, César. As culturas marginais e os grafites. São Paulo, 1992. Dissertação de mestrado, ECA - USP.
  
- TAYLOR, D. E. Dance as a cultural identity- The significance of dance for subcultural youth groups. Londres, 1992. Dissertação de mestrado- Laban Centre for Movement and Dance.
  
- TURNER, Victor W. O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.
  
- VIANNA, Hermano. O mundo funk carioca. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
  
- VIANNA, Klauss A Dança . São Paulo: Siciliano, 1990.