DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS

LICENCIATURA EM DANÇA

MELISSA HARUNA BABA

DOS CONTEXTOS HISTÓRICO-CULTURAIS ÀS PRÁTICAS EDUCATIVAS: uma reflexão acerca de um ensino consciente e libertador em *House Dance* e *Hip-Hop Dance*

CAMPINAS

2020

MELISSA HARUNA BABA

DOS CONTEXTOS HISTÓRICO-CULTURAIS ÀS PRÁTICAS EDUCATIVAS: uma reflexão acerca de um ensino consciente e libertador em *House Dance* e *Hip-Hop Dance*

Monografia apresentada como trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Dança do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas.

CAMPINAS

2020

MELISSA HARUNA BABA

DOS CONTEXTOS HISTÓRICO-CULTURAIS ÀS PRÁTICAS EDUCATIVAS: uma reflexão acerca de um ensino consciente e libertador em *House Dance* e *Hip-Hop Dance*

Monografia apresentada como trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Dança do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas.

Data de aprovação:

_____

Prof. ª Dra. Holly Cravell

_____

Prof. Ms. Hugo Oliveira

_____

Prof. ª Dra. Paula Teixeira Caruso

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Baba, Melissa Haruna, 1998-
B112d Dos contextos histórico-culturais às práticas educativas : uma reflexão acerca de um ensino consciente e libertador em *House Dance* e *Hip-Hop Dance* / Melissa Haruna Baba. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Paula Teixeira Caruso.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança - Estudo e ensino. 2. Dança de rua. 3. Dança negra - História e crítica. 4. Diáspora africana. 5. Educação libertadora. I. Caruso, Paula Teixeira,1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: From historical-cultural contexts to educational practices: a reflection towards a conscious and liberating teaching in *House Dance* and *Hip-Hop Dance*

Palavras-chave em inglês:
Dance - Study and teaching
Street dance
Dance, Black - History and criticism
African diaspora
Liberation education
Titulação: Licenciada em Artes - Dança
Banca examinadora:
Holly Elizabeth Cavrell
Hugo Silva de Oliveira
Data de entrega do trabalho definitivo: 13-01-2021

AGRADECIMENTOS

A meus ancestrais por serem as raízes de minha existência.

A meus pais, Mônica Hashizume e Gilberto Baba, por sempre me incentivarem a fazer o que amo e seguir meus sonhos, além de investirem e confiarem em meu potencial.

Às docentes do curso de Dança da UNICAMP, por me guiarem nos últimos cinco anos em descobertas irreversíveis perante a grandiosidade da potência prática e educativa em dança contemporânea.

A minha orientadora Paula Caruso, que em meio a um ano tão caótico e fatigante, me orientou com sensibilidade e dedicação.

Às companheiras e companheiros da turma 016 da Dança, que em meio a tantas aulas, festas e conversas estiveram diariamente fazendo parte da minha formação enquanto pessoa e artista.

A minha segunda família: Arik, Bia, Clara, Fer e Toy por serem um dos elos que me sustenta. Eu amo muito vocês e eu agradeço por todas as vivências e aventuras que já vivemos e que ainda vamos vivenciar juntas.

Ao Breno, à Jana e à Bia pelo companheirismo diário, pelas sugestões compartilhadas para o TCC e pelas trocas de ideias cotidianas sobre a vida e a arte em suas diversas complexidades e bobagens. Obrigada especial ao Breno, por fortalecer nas crises de ansiedade, nas jantas, nos beijos e nos abraços. Amo vocês.

À camada9: Gaby, Isa, Jana, Ju, Mar, Nat, Re e Rafa por terem sido amigas, além de incríveis parceiras de trabalho no nosso primeiro processo de TCC. Aprendi, ri, expandi e amadureci tanto com vocês que nem sei.

Aos encontros inesquecíveis com todas amigas, amigos, pessoas e artistas que me atravessaram nos últimos cinco anos em Campinas. Entre dores e amores, eu agradeço por todo aprendizado.

Ao meu amigo e professor Nene, que através do seu amor compartilhado pela música, pela dança e pelo ensino me introduziu com generosidade às possibilidades existenciais em *House Dance* e *Hip-Hop Dance*.

Às professoras e professores entrevistados/as pela confiança e abertura, além do compartilhamento de suas trajetórias e reflexões grandiosas. Em especial, agradeço a Hugo Oliveira pela troca de ideia inesquecível e por ter aceitado fazer parte da banca avaliativa deste trabalho.

E finalmente, aos saberes e existências de bell hooks e Paulo Freire que de agora em diante são meus guias no que diz respeito ao exercício diário de uma pedagogia consciente, libertadora, emancipatória e autêntica.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso propõe uma primeira reflexão acerca do exercício de um ensino consciente e libertador em *House Dance* e *Hip-Hop Dance*, evidenciando algumas potências e contradições, no que diz respeito à atuação pedagógica e metodológica de educadores e educadoras destas danças afro-diaspóricas. Para isso, foi feita pesquisa bibliográfica, bem como em fontes escritas e audiovisuais, visando à instrumentalização teórica e edificação de perspectivas críticas. Além disso, foram feitas cinco entrevistas semiestruturadas com professores e professoras brasileiros/as de uma das, ou das duas modalidades envolvidas, a fim de analisar e incluir considerações de profissionais atuantes dos dias que ocorrem. Sendo assim, primeiramente, se investiga criticamente as trajetórias histórico-culturais de origem e emergência no Brasil, afirmando os saberes e questionando as tensões político-raciais conferidas a invisibilização e deslegitimação destas epistemologias em danças negras. Em seguida, se introduz o debate no que diz respeito à prática educativa destas danças no Brasil, evidenciando a urgência por uma atuação que envolva práticas *freestyle* e discussões político-sociais por parte dos/das educadores/as em salas de aula. À vista disso, a pesquisa objetiva embasar caminhos possíveis a fim de afirmar uma prática pedagógica consciente e libertadora, dando importância às contribuições teorizadas de Paulo Freire e bell hooks em diálogo com as considerações dos/as educadores/as entrevistados/as, além de atentar para o *lugar de fala* da pesquisadora perante suas práticas futuras, em face das comunidades e saberes em dança envolvidos.

Palavras-chave: *House Dance*, *Hip-Hop Dance*, diásporas africanas, *freestyle*, ensino consciente e libertador, lugar de fala.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... p. 7

CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZAÇÕES HISTÓRICAS.....p. 12

1 OS ESTADOS UNIDOS E OS ANTECEDENTES HISTÓRICO-CULTURAIS DA *HOUSE DANCE* E DA *HIP-HOP DANCE*.....p. 12

1.1 OS DESDOBRAMENTOS DA CULTURA *DISCO*, A CULTURA *HOUSE* E A *HOUSE DANCE*.....p. 18

1.2 OS DESDOBRAMENTOS DA CULTURA HIP-HOP E A *HIP-HOP DANCE*.....p. 24

1.3 AS CONFLUÊNCIAS E OS PROCESSOS DE EMERSÃO NO BRASIL.....p. 27

CAPÍTULO II – PRÁTICAS EDUCATIVAS EM *HOUSE DANCE* E *HIP-HOP DANCE*: ALGUMAS POTÊNCIAS E CONTRADIÇÕES.....p. 32

CAPÍTULO III – EM DIÁLOGO: O INÍCIO DE UMA JORNADA PERANTE UM ENSINO CONSCIENTE E LIBERTADOR EM *HOUSE DANCE* E *HIP HOP DANCE*.....p 44

3.1 A CONCEITUAÇÃO DE UM ENSINO CONSCIENTE E LIBERTADOR.....p. 47

3.2 O *FREESTYLE* COMO PRÁTICA DA LIBERDADE.....p. 50

3.3 A CONSCIÊNCIA "POLÍTICO-SOCIO-CULTU-RACIAL".....p. 57
3.3.1 Lugar de fala e autoatualização.....p. 60

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... p. 62

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p. 64

ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....p. 70

“Não sei se sabe, talvez, sepa
A dança permite emancipar.”

(SAPIÊNCIA; 2020)

INTRODUÇÃO

A formação do curso de Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) propõe um mergulho para dentro do universo da dança contemporânea e suas complexidades. Durante o curso, nós, enquanto alunas e alunos, somos instigados/as a desenvolver nossa autonomia artística enquanto intérpretes-criadores/as, para que possamos desenvolver nossos trabalhos cênicos de acordo com as nossas próprias perspectivas, sendo elas estéticas, poéticas e/ou políticas. Em paralelo, no curso de Licenciatura em Dança, somos instigados/as a refletir, fomentar e praticar um ensino em dança democrático, consciente e libertador. Para isso, nos mesmos quatro – a cinco – anos, estudamos perspectivas contemporâneas de ensino, tais quais as diferentes abordagens da educação somática em confluência com contribuições de intelectuais da arte-educação e da pedagogia, como, por exemplo, Paulo Freire, Izabel Marques, Patricia Cardona e Gilberto Icle.

Porém, não seria justo exaltar somente o conhecimento adquirido em espaços acadêmicos como os únicos dignos de validação para a minha formação enquanto artista e educadora. Concomitantemente ao curso, meus interesses pessoais foram direcionados a vivências e à contribuição para a cena de arte independente e periférica da cidade de Campinas.

Primeiramente, ressalto a importância da escuta e absorção de manifestações multidisciplinares em arte concebidas por artistas que estão diariamente pautando práticas artísticas indissociáveis de práticas políticas, pois eles e elas entendem que a arte no Brasil, assim como a história, sempre foi, e ainda é, um espaço de disputas de narrativas. Dessa forma, estar próxima da produção artística de pessoas, sobretudo negras, como Poeta SouLéo[1], Dustin Maia[2], Nyak MC[3], Lari Luz[4], Celso Niger[5], Sammy Bee[6] entre outros/as, me fez compreender a importância da utilização da arte enquanto ferramenta de emancipação identitária e transformação política-social.

---

[1] Poeta, ator, palhaço e compositor: Perfil do artista na rede social Instagram: https://www.instagram.com/poeta_souleo/

[2] Cantor, compositor e produtor cultural. Perfil do artista na rede social Instagram: https://www.instagram.com/dustinmaia/

[3] Cantora, compositora, maquiadora e produtora cultural. Perfil da artista na rede social Instagram: https://www.instagram.com/nyak_mc/

[4] Cantora, compositora, trancista e produtora cultural. Perfil da artista na rede social Instagram: https://www.instagram.com/lariluzzzz/

[5] Cantor, compositor, ator, palhaço, poeta, produtor cultural. Perfil do artista na rede social Instagram: https://www.instagram.com/celso.niger/

[6] Cantora, compositoa e produtora cultural. Perfil da artista na rede social Instagram: https://www.instagram.com/_sammybaltazar/

Em segundo lugar, destaco minha formação em *House Dance* e *Hip-Hop Dance* com o professor Clévio de Souza, mais conhecido como Nene. Para além das aulas regulares, comecei a estabelecer relações afetivas com estas manifestações em dança, e fui me aprofundando em estudos independentes sobre seus contextos históricos, sociais e artísticos, além de incorporá-las em minhas práticas enquanto intérprete-criadora da dança.

E ao longo de, aproximadamente, quatro anos absorvendo a profundidade destas danças, comecei, quase que instantaneamente, a estabelecer relações com os conteúdos e vivências do curso de formação em Dança pela UNICAMP. E através deste processo de reflexões internas e pessoais, foi possível observar o abismo que existe, ainda na atualidade, entre os espaços acadêmicos em dança e os espaços de prática e ensino em *House* e *Hip-Hop Dance*. À vista disso, esta pesquisa surge a partir do desejo de compreender a multiplicidade de questões que englobam estes universos tão pouco discutidos dentro dos espaços acadêmicos, em uma tentativa de aprofundar e documentar as potências que envolvem a prática e, principalmente, o ensino em *House* e *Hip-Hop Dance*, sobretudo, no Brasil.

Diante dessas perspectivas, o presente trabalho tem como principais interesses pesquisar as trajetórias histórico-culturais destas danças para assim, compreender seus processos de emersão no Brasil e discutir criticamente como as práticas pedagógicas e metodológicas em *House* e *Hip-Hop Dance*, se relacionam com tais bagagens, atentando para as responsabilidades de educadores/as para a construção e, principalmente, para a preservação de saberes em dança.

Para tanto, é preciso, em primeiro lugar, evidenciar o fato de que *House Dance* e *Hip-Hop Dance* são, em princípio, perpetuadas por pessoas pertencentes à diáspora africana estadunidense.

> A diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Junto com seres humanos, nestes fluxos forçados, embarcavam nos *tumbeiros (*navios negreiros) modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e formas de organização política que acabaram por influenciar na construção das sociedades às quais os africanos escravizados tiveram como destino. Estima-se que durante todo período do tráfico negreiro, aproximadamente 11 milhões de africanos foram transportados para as Américas, dos quais, em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil. (MARQUES; 2019; sp)

E por isso, segundo Bragin, estas danças fazem parte de um cenário maior, nomeado "*black social dances*" (danças sociais negras). Por isso, ela caracteriza essas danças como mantedoras de tradições afro-americanas, fluidas, múltiplas e reorientadoras

de relações sociais nos diferentes espaços, tendo a improvisação, a coletividade, a criatividade e os diálogos corporais como principais guias de suas práticas (BRAGIN; 2020).

À vista disso, é possível compreender que estas danças englobam complexidades para além dos parâmetros exclusivos da prática dançante. Nesse sentido, é fundamental compreendê-las como *epistemologias em danças negras*. Ambas, como causa e consequência de tradições afro-americanas, além de reorientadoras de relações sociais em diferentes espaços, tendo a dança como linguagem fundamental de atravessamentos político-culturais, possuem a capacidade de organizar tempos-espaços específicos, profundos e complexos inseridos na sociedade norte-americana, a princípio. Por isso, para além de danças, compreendem *culturas*.

> [...] estabelecendo a cultura como um conjunto de características humanas que não são inatas e abarcam muito mais do que aspectos visíveis, concretos. O jeito de andar, falar e pensar; de se vestir, se portar e sentir; a fé, a visão de mundo, as relações; as criações, as instituições e os valores de um grupo; a arte e o saber. Em síntese, a cultura pode ser compreendida sob vários ângulos: ideias, crenças, valores, normas, atitudes, padrões, abstrações, instituições, técnicas etc. Tudo isso inserido na cultura de um povo, possui significados e história. (WILLIAM; 2019; p. 27)

Por esse motivo, ao longo das análises do trabalho, as expressões "cultura *House*" e "cultura Hip-Hop" foram devidamente apresentadas e utilizadas.

E apesar de tal complexidade, devido à herança escravocrata, os saberes em dança envolvidos são estruturalmente marginalizados e subalternizados, visto que, ao se tratar, nas palavras de Luciane Ramos e Inaicyra Falcão, de "formas africanizadas de escrita de si"[7], em um mundo no qual ainda há a "imposição unilateral de epistemologias eurocêntricas" (RAMOS, FALCÃO; 2017; p.163),

> As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratados de modos igualmente subalternizados, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente (RIBEIRO, 2019, p.63).

[7] Nota das autoras: A ideia do termo "formas africanizadas de escritas de si" surge da leitura da obra "Formas africanas de auto inscrição" do filósofo camaronês Achille Mbembe, em que analisa criticamente os diversos essencialismos construídos em torno de determinadas leituras sobre a experiência africana, reforçando sobretudo o perigo da busca irrefletida de uma alteridade africana sem o devido reconhecimento das especificidades culturais, políticas e geográficas no continente. Criticamos os essencialismos que nascem interna e externamente à experiência africana e consideramos a possibilidade de, ao utilizarmos a ideia de "africanização", assumirmos os substratos africanos que compõem a experiência brasileira (RAMOS, FALCÃO; 2017; p.163).

Por isso, ao absorver que *House Dance* e *Hip Hop Dance* compreendem saberes em luta de comunidades da diáspora africana, que reivindicam questões raciais, políticas, sociais e culturais de grupos, os quais eu originalmente não faço parte, entendo a necessidade de me questionar conscientemente sobre meu local social com o objetivo de me responsabilizar pelo modo com o qual irei me relacionar com estas danças.

À vista disso, questões referentes ao conceito de *lugar de fala*, discutidas por Djamila Ribeiro (2019), foram expostas nesta pesquisa, a partir do momento em que me compreendo enquanto uma pessoa não negra[8], em processo de estudo e relação com culturas de grupos sociais que, historicamente, as valorizam como símbolo de resistência e afirmação identitária. Portanto, sabendo do meu lugar social na atual sociedade brasileira, se faz necessário pensar, escrever e agir com consciência e, principalmente, coerência perante as questões socioculturais que serão expostas.

Portanto, partindo destes pressupostos, pode-se afirmar que o objetivo principal desta pesquisa é embasar caminhos possíveis para uma atuação consciente e libertadora no ensino de *House Dance* e *Hip-Hop Dance*, tendo em vista seus processos histórico-culturais de origem e emersão no Brasil, além do meu lugar de fala enquanto praticante e futura educadora. Para isso, as contribuições teóricas de bell hooks e Paulo Freire sustentaram as discussões e reflexões acerca do que se entende por uma educação consciente e libertadora.

Sendo assim, para a edificação das perspectivas críticas, realizei pesquisa bibliográfica, bem como em fontes escritas e audiovisuais – entrevistas, documentários etc – que avaliam criticamente temáticas de interesse, como: as trajetórias histórico-culturais da *House* e *Hip-Hop Dance* – levando em consideração a experiência de dançarinos/as tanto nos Estados Unidos[9], quanto no Brasil –, processos coloniais na dança[10], apropriação cultural[11] e educação em dança[12].

Além disso, para aprofundar as discussões com perspectivas de pessoas atuantes nos cenários em questão, foram realizadas cinco entrevistas semiestruturadas com professores e professoras de *House* e/ou *Hip-Hop Dance* da região Sudeste do Brasil, tendo

[8] Mulher cisgênero amarela, nipo-brasileira de classe média.

[9] ***Check Your Body at the Door***. Diretores: Charles Atlas (1995-1999), Michael Schwartz (1992-1993). Produção executiva: Sally Sommer. Nova Iorque. Copyright 2015. 1 DVD (1h)

[10] SILVA, Luciane Ramos; DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny**. Concept., Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162–173, jul./dez. 2017.

[11] WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019

[12] GERALDI, Silvia Maria. **Representações sobre técnicas para dançar**. In: Sigrid Nora (Org.) Húmus 2. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2007, v.2, p. 75-87.

em vista que é nessa região que possuo uma maior rede de contato com profissionais da área, além de ser uma região que movimenta eventos de grande escala no país, tanto no âmbito nacional, quanto no internacional.

A análise das entrevistas se deu forma qualitativa, atentando-se para a análise de discurso teorizada por Eni P. Orlandi. Segundo a autora,

> Fatos vividos reclamam sentidos e os sujeitos se movem entre o real da língua e o da história, entre o acaso e a necessidade, o jogo e regra, produzindo gestos de interpretação. De seu lado, o analista encontra, no texto, as pistas dos gestos de interpretação, que se tecem na historicidade. Pelo seu trabalho de análise, pelo dispositivo que constrói, considerando os processos discursivos, ele pode explicitar o modo de constituição dos sujeitos e de produção dos sentidos (ORLANDI; 2010; p. 68).

Em vista disso, imprimi-se profundidade à avaliação acerca das falas dos/as participantes, a fim de cruzá-las com informações pertencentes às bibliografias apresentadas, principalmente àquelas conferidas à teorização de uma prática educativa consciente e libertadora, levando em consideração as especificidades da *House* e/ou *Hip-Hop Dance*. Em consequência, a partir das análises de conteúdo, baseadas nos estudos de Bardin, se tornou possível levantar três categorias que fundamentam as questões mais relevantes apresentadas pelas professoras e professores entrevistados. De acordo com Bardin,

> Tratar o material é codifica-lo. A codificação corresponde a uma transformação – efetuada segundo regras precisas – dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo ou da sua expressão; suscetível de esclarecer o analista das características do texto, que podem servir de índices (BARDIN, 2011, p.133)

Assim sendo, a pesquisa foi dividida em três principais capítulos. O primeiro foi destinado à escrita aprofundada dos contextos histórico-culturais de origem da *House* e *Hip-Hop Dance*. Além disso, foi feita pesquisa bibliográfica que descreve os processos de emersão destas danças no Brasil, visando à introdução das discussões acerca das atuações educativas destas danças no país.

Por conseguinte, no segundo capítulo tomei como diretriz principal de análise as práticas educativas dessas danças, entendendo o papel de educadores e educadoras na construção e preservação dos saberes envolvidos, os quais foram dialeticamente difundidos e subalternizados ao passar das décadas. O principal interesse foi investigar bibliografias,

bem como escritas e audiovisuais, que articulassem potências e contradições a respeito do ensino destas danças no Brasil.

Enfim, no terceiro capítulo, as investigações críticas acerca do que se espera de uma atuação consciente e libertadora em *House* e *Hip-Hop Dance* foram devidamente apresentadas. Para tanto, os aportes teóricos de bell hooks e Paulo Freire fundamentaram o entendimento acerca desta atuação, visto que ambos são pensadores admiráveis no que confere à prática de uma pedagogia engajada, consciente e libertadora. Além disso, intuito foi relacionar as discussões dos dois capítulos anteriores com os comentários dos/as participantes das entrevistas, atentando-se para suas considerações acerca das próprias práticas educativas em *House* e/ou *Hip-Hop Dance*. Em conclusão, reflexões com relação ao conceito de *lugar de fala* e *autoatualização* foram devidamente afirmadas.

CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZAÇÕES HISTÓRICAS

> [...] dança como forma de conhecimento é um lugar que a gente aprende, em muitos contextos, a dançar a Dança Urbana, a ocupar um espaço a partir de e com os colegas, a começar a divagar ideias e elaborações de uma ideia de corpo, de como ele constrói suas narrativas a partir da Dança Urbana. E é a partir daí que a gente começa a discutir, por exemplo, como surgiu, onde surgiu, quem fez, por que fez, como fez e quem são os atores que estão no meio disso e que elaboram também todo esse modo de existir de uma certa comunidade afro-diaspórica (a do Hip-Hop, por exemplo, que foi a primeira formação do Fragmento Urbano). (MAYUMI, IESUS, CRUZ; 2018; p.136-137)

1.1 OS ESTADOS UNIDOS E OS ANTECEDENTES HISTÓRICO-CULTURAIS DA *HOUSE DANCE* E DA *HIP-HOP DANCE*

Antes de chegarmos às contextualizações da *House Dance* e *Hip-Hop Dance*, se faz necessário enfatizar a importância de alguns aspectos da conjuntura histórico-cultural dos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970, visto que estão diretamente ligados às bagagens de conhecimento político e poético compreendidas por estas danças.

Em primeiro lugar, é imprescindível expor os percursos de luta contra o racismo e a desigualdade social protagonizada por pessoas negras do país norte-americano, visto que, assim como o Brasil, os Estados Unidos também têm sua história marcada pela escravização de povos africanos. Nessa perspectiva, em face da luta pelos seus Direitos Civis[13], os anos 60 e 70 foram marcados por enfrentamentos intensos de ativistas negras/os contra o Estado (DIAS; 2019; p.134) como consequência direta das leis de segregação racial no país[14].

Foi nesta época que os diferentes e grandiosos ideais de Martin Luther King[15] e Malcon X[16] fizeram ecoar as vozes de gerações de pessoas negras que em meados do século XX, viviam à margem da sociedade estadunidense, carregando todas as sequelas geracionais causadas pela escravidão, racismo e segregação racial. Além disso, em 1966,

---

[13] "#VidasNegrasImportam: A luta dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos." Disponível em: < https://smabc.org.br/vidasnegrasimportam-a-luta-dos-negros-pelos-direitos-civis-nos-estados-unidos/> Acesso em 16/12/2020.

[14] "Considerações sobre a segregação racial nos Estados Unidos (EUA)" Disponível em: < https://www.geledes.org.br/consideracoes-sobre-a-segregacao-racial-nos-estados-unidos-eua/?gclid=CjwKCAiA_eb-BRB2EiwAGBnXXhS_YQXroMAHfXMNvb2bHOTurT8l3r_LRxrRV23dLJD1O6gLeTqnuBoCHq4QAvD_BwE > Acesso em: 16/12/2020.

[15] "Martin Luher King." Disponível em: < https://www.geledes.org.br/martin-luther-king-2/> Acesso em: 16/12/2020

[16] "Malcom X: 55 anos do brutal assassinato de um dos maiores símbolos da luta negra nos EUA." Disponível em: < https://www.geledes.org.br/malcom-x-55-anos-do-brutal-assassinato-de-um-dos-maiores-simbolos-da-luta-negra-nos-eua/ > Acesso em 16/12/2020

os estudantes negros universitários Huey Newton e Bobby Seale fundaram o *Black Panthers Party* (Partido Pantera Negra), o qual tinha como principal pauta política o fim da violência e abusos policiais contra toda a comunidade afro-americana.

O *Black Panthers Party* tinha o marxismo[17] como orientação política e filosófica e acreditava no armamento das comunidades afro-americanas como estratégia de autodefesa contra ataques cometidos pela polícia (DIAS, 2019, 133-134). Além disso, o partido também foi responsável pela realização de diversas ações afirmativas para o povo afro-americano, e abrigou importantes nomes responsáveis pela luta dos Direitos Civis, entre eles, os de Rosa Park, Assata Shakur e Angela Davis.

Dentre estas três ativistas e mulheres negras admiráveis, destaco a importância política e intelectual da última integrante citada que, atualmente, é considerada uma das filósofas, intelectuais, acadêmicas e revolucionárias mais respeitadas da contemporaneidade. As contribuições de Angela Davis dizem respeito principalmente às questões estruturais atravessadas pelo racismo e sexismo, apresentando olhares sensíveis para as vivências de mulheres negras perante as lógicas escravagistas históricas e contemporâneas, em contextos norte-americanos, principalmente.

Em agosto de 1970, Davis foi presa injustamente, e sua prisão mobilizou a campanha "Libertem Angela Davis" [18] que ficou conhecida mundialmente. E para além da prisão de Davis, – que aconteceu dois anos depois do assassinato de Martin Luther King e cinco anos após o de Malcon X – a entrada na nova década marcava um período de extrema depressão para os cidadãos norte-americanos, principalmente àqueles/as pertencentes à classe trabalhadora (REES; 2019; p.242). Os centros industriais do país entraram em estado de crise, gerando altas taxas de desemprego e inflação. Nessa perspectiva, se faz necessário identificar a conjuntura da cidade de Nova Iorque, a qual foi protagonista diante da emergência das potencialidades da *Hip-Hop Dance* e uma das principais da *House Dance*. Sendo assim, em primeiro lugar, é preciso dar devida atenção aos bairros do Bronx.

Em entrevista, Chang afirma que desde a metade da década de 60, o bairro havia sido abandonado pelos serviços do governo, e metade dos moradores brancos também tinham se mudado da área. Isso fez com que os imóveis se desvalorizassem, além de gerar altas taxas de desemprego para aqueles/as que ficaram, sendo estes/as extremamente

[17]"Rita em 5 Minutos: Ao Farol do Marxismo" Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=AYdKNf6QdAY > Acesso 16/12/2020.
[18] "Angela Davis: A inimiga pública número 1 dos EUA." Disponível em: < https://www.geledes.org.br/angela-davis-inimiga-publica-numero-1-dos-eua/ > Acesso em 16/12/2020.

pobres e em sua maioria negros/as e latinos/as (SILVA; 2005; sp). E diante deste cenário de abandono, o bairro passou a ser centro de convivência de traficantes e assassinos, agravando ainda mais o grau de violência policial, mortes e encarceramento da população negra e latina. Por isso, muitos dos residentes do bairro formaram gangues como estratégia de proteção. Entretanto, elas continuaram reproduzindo ciclos de violência entre si.

O auge da violência aconteceu em 1971, após o assassinato de Black Benjy, um dos líderes da *Guetto Brothers*, sendo esta uma das maiores gangues de Nova Iorque. Após o ocorrido, todas as gangues da região estavam preparadas para dar início a uma guerra, na qual milhares de jovens estavam prestes a se matar. Enquanto isso era nítido o desamparo do Estado e das grandes mídias em face da situação (DIAS; 2019, p.139). Nova Iorque estava a um fio de assistir um massacre alimentado pelo sentimento de vingança, porém, para a surpresa de todos, Benjy Melendez, outro líder da *Guetto Brothers* clamou pela paz:

> Eu estava machucado', diz Melendez. 'A reação natural de um líder é buscar por vingança. Todas as gangues estavam prontas para a guerra. Mas isso era exatamente o que todos esperavam de nós.' Era isso que as autoridades esperavam para justificar o descaso com as regiões pobres da cidade, era isso que a polícia esperava para justificar a violência indiscriminada contra as populações negras e latinas. Era isso que o sistema queria: que aqueles jovens se matassem. (VOLOJ; AHELERING, 2016, contracapa)

Concomitantemente aos acontecimentos e conflitos políticos do Bronx, o centro rico de Nova Iorque chamava a atenção das grandes mídias para a popularização e glamorização da cultura Disco. Nesta época, a *disco music* havia atingido patamares expressivos, portanto, havia muitas pessoas de alta classe social frequentando as discotecas mais famosas da época. Em entrevista com o apresentador da série Shadrach Kabango, para o documentário "*Hip-Hop Evolution*" (ep. 01, 1ª temporada; 2016), o *rapper* Darryl "DMC" McDaniels expressa:

> Tinham CEO's, atletas, artistas, qualquer tipo de celebridade. Então, a percepção das pessoas da cidade de Nova Iorque era: 'nossa, olha os casacos de pele, olha os Roy Royces, olha a champanhe, olha os diamantes, olha o sexo, olha todo o dinheiro e os famosos'. As pessoas no mundo, especialmente nos Estados Unidos, achavam que Nova Iorque era o céu. Mas naquela época, o Bronx estava em chamas.

Porém, em contrapartida à visão de McDaniels, William Rees (2019) defende que esta visão perante a cultura Disco, que a compreende como algo apolítico e narcisista está sendo reavaliada, na medida em que estudos apontam e ressignificam sua existência,

colocando-a no mesmo conjunto de movimentos culturais que promoviam o ativismo político de grupos marginalizados da época. Isto porque, antes de atingir o *mainstream* e sofrer adaptações que dialogassem de acordo com os interesses das grandes empresas da indústria cultural, a *disco music* foi fruto de expressões artísticas de artistas marginalizados, principalmente de pessoas negras e LGBT+.

À vista disso, se mostra importante ressaltar as discriminações de identidade de gênero e/ou orientações sexuais acometidas sob a comunidade LGBT+. Historicamente, esta população resiste a uma diversidade de agressões cotidianas físicas e verbais, além de assédios morais, sexuais e assassinatos – este último sob, principalmente, à população transgênero e travesti. Por isso, em face do contexto histórico aqui analisado, se destaca a revolta de Stonewall, ocorrida em 28 de junho de 1969 no bar Stonewall localizado na cidade de Nova Iorque (FERNANDES; 2019; sp). A revolta gerou uma série de manifestações, o que levou, finalmente, a luta pelos direitos LGBT+ para as ruas e para o debate público. Além disso, a movimentação ressoou pelo mundo todo, e é tida como uma das pioneiras, por isso, no dia 28 de junho é comemorado o dia do orgulho LGBT+[19].

Nesse sentido, segundo Rees, a década de 1970 teve grande importância política para diferentes grupos marginalizados, e muitos encontraram a oportunidade de se auto-expressarem em ambientes festivos: nas discotecas, nos *clubs*. Ainda segundo o autor, estes espaços de encontro se transformaram em espaços de liberdade, onde estas pessoas podiam interagir alimentando ideias comuns de liberdade de expressão para transgredir barreiras sociais impostas sob seus corpos (REES; 2019; p. 242).

Quanto à cultura disco, ao analisar diversas músicas, como: *Love Is The Message* – MFSB (1974), *Shake, Shake, Shake* – KC & The SUNSHINE BAND (1976), além de *Good Times* (1979), *Everybody Dance* (1977) – *Chic* e *Got to Be Real* – Cheryl Lynn (1978), Rees afirma que a *disco music* no geral, convida seus ouvintes a direcionarem sua atenção para as batidas, na intenção de revitalizarem suas motivações perante a sensação de liberdade ao se conectarem com o corpo e a dança (REES; 2019; p. 247). Em especial, na música Got *to Be Real* de Cheryl Lynn, ele afirma:

> O hit *Got to be Real* de Cheryl Lynn sublinhou a mensagem fundamental da disco: ser verdadeiro/a. A palavra ‘verdade’ se repete ao longo da discografia da disco, e para muitas pessoas que se sentem desconsideradas pela sociedade, a semântica de poderosas declarações como ‘é tempo de ser real’, são importantes. É sobre ser livre das restrições da sociedade conservadora, algo que é

[19] “50 anos de Stonewall: saiba o que foi a revolta que deu origem ao dia do orgulho LGBT.” Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/geral-48432563 > Acesso em 16/12/2020.

> direcionado, particularmente, a grupos marginalizados como as pessoas LGBT. (REES;2019; p.247) (tradução livre)[20]

Ademais, em dado momento de seu artigo, o autor destaca a importância e a influência da cantora, compositora e ativista negra Chaka Khan. No que diz respeito à artista, se mostra fundamental destacar sua participação no movimento negro. Em 1969, ela agrega o *Black Panthers Party*[21], e foi na mesma época que a artista se autodenominou: *Chaka Adunne Aduffe Yemoja Hodarhi Karifi*.

O resgate à ancestralidade africana com a adoção do novo nome veio para confirmar o orgulho que sentia por sua cultura de origem, e serviu como referência para o empoderamento das comunidades de mulheres afro-americanas de sua época. Além disso, sua música "*I'm Every Woman*" (1978) tornou-se símbolo da luta feminista dos anos 1970, pois afirmava com orgulho aspectos identitários sobre ser mulher.

Nessa perspectiva, é importante reforçar que a *disco music* carrega bagagens políticas, na medida em que estimula grupos marginalizados a se libertarem dos estigmas sociais impostos pela compreensão conservadora e exclusivista da sociedade. Além disso, não é a toa que a *disco music* também ficou conhecida como *dance music*, pois, além de estimularem o encontro de pessoas nas chamadas "*dancefloors*" (pistas de dança), induziam propositalmente o corpo a dançar através de composições carregadas de elementos musicais energizantes e letras que incentivavam a libertação mental e física através da dança.

Assim, nasceu o universo musical e dançante que foi referência direta para a próxima geração de artistas – DJs, cantores/as, compositores/as e dançarinos/as – que dariam origem ao que se compreende atualmente por cultura *House*.

Diante deste breve panorama referente à cultura Disco, retornemos ao contexto dos jovens do Bronx. Em consequência do tratado de paz acordado pelas gangues da cidade, mediado por Benjy Melendez, a juventude do bairro passou a circular pelas ruas com maior tranquilidade, e isso possibilitou sua participação em festas que exaltavam poder e liberdade para, sobretudo, o povo preto.

> A música negra norte-americana exalava negritude em suas letras que denunciavam o sistema segregacionista e violento, reafirmando toda a luta pelos

[20] Cheryl Lynn's 1978 hit, Got to be Real, underscored disco's fundamental message: realness. The word 'real' is repeated throughout disco discography, and for many people who feel disregarded by society, the semantics of powerful declarations such as 'it's time to be real', are important. It is about being free from the constraints of conservative society, something that particularly addressed the concerns of marginalized groups such as LGBTs. (REES;2019; p.247)

[21] Disponível em: < https://www.biography.com/musician/chaka-khan > Acesso em: 25/09/2020.

> direitos civis e o poder para o povo preto. James Browm, com sua performance musical e corporal recolocou a juventude afro-americana no centro e o orgulho negro foi fundamental para que a juventude afro-americana se identificasse e buscasse formas alternativas de se reconstruir diante do caos instaurado em suas vidas. E essas músicas se tornaram grande hinos libertários para essa juventude, cujas letras se eternizavam por sua atemporalidade, ao mesmo tempo que traziam questionamentos sociopolíticos. (DIAS; 2019; p. 141)

Sendo assim, James Brown se tornou a principal referência de milhares de jovens que iriam em breve, consolidar o movimento e a cultura Hip-Hop. Segundo Dias, em seus shows, Brown dizia que suas músicas "*não eram para ser cantadas, mas para serem dançadas*".

> Assim, o cantor cria o *break* da música, e consequentemente, um estilo musical que leva o nome pejorativo que os brancos utilizavam para inferiorizar os negros, *funk* – que significava algo do tipo: os negros só fazem merda, mas que se converteu em uma cultura e um estilo de vida para a juventude negra. A população negra dizia – estou *funk* – embalada ritmicamente por sua estética musical e corporal, em uma espécie de transe que influenciou o mundo todo, mas o fator fundamental para que se transformasse em um movimento cultural, foi a chegada do Dj Kool Herc ao bairro do Bronx. (DIAS; 2019; p.142)

Dessa forma, no dia 11 de Agosto de 1973, na Av. Sedwick, 1520, o DJ Kool Herc[22] organizou uma festa em comemoração ao aniversário da sua irmã Cindy Campbell. E este dia ficou conhecido como o dia do nascimento do Hip-Hop. Herc estava interessado em tocar músicas negras, principalmente *funk* e *soul music* e, para além de uma curadoria impecável, ele também inaugurava uma nova forma de tocar os discos (DIAS; 2019; p.142).

Em cada música existia uma parte especial denominada "*break*", caracterizada pela evidência sonora dos instrumentos percussivos, muitas das vezes acompanhadas pelo baixo. Ele tinha dois toca discos conectados e conseguia estender a parte do *break*, pois os dois discos eram os mesmos. Então, com as pontas dos dedos, ele voltava os discos na parte exata do *break* para que os dançarinos pudessem desfrutar destas batidas energizantes e envolventes. E foi assim que a dança *Breaking* nasceu, na qual os dançarinos ficaram conhecidos como "*break dancers*", e posteriormente como "*B-boys*" e "*B-girls*", pois dançavam nas partes dos "*break beats*" de cada música. E para além do *Breaking*, mais duas manifestações em dança negra emergiram na costa oeste do país a partir desta conexão com a *funk music*, sendo elas o *Popping* e o *Locking*. E futuramente, a

[22] "Em 16 de abril de 1955 nascia o 'pai do Hip Hop', DJ Kool Herc." Disponível em: < https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/em-16-4-1955-nascia-o-pai-do-hiphop-djkoolherc > Acesso em 16/12/2020.

composição híbrida e aperfeiçoada destas danças daria origem ao que se refere por *Hip-Hop Dance* (HIP-HOP DCTIONARY; ep. 01; 1ª temporada; 2016).

Dessa forma, a ligação entre música e dança possibilitou a construção de novos espaços de convivência, nos quais diferentes grupos de pessoas, principalmente, residentes do Bronx, puderam se encontrar e não reproduzir os ciclos de violências praticadas dentro do bairro. E para além dos/das DJs e dançarinos/as, outros dois grupos de artistas compuseram este movimento cultural de rua que ganhava mais forma e amplitude: os MCs e os grafitteiros/as.

À medida que estas manifestações em arte iam se afirmando, a comunidade do Bronx também lidava, simultaneamente, com a construção de novas relações entre os membros das gangues envolvidas no tradado de paz. Nessa perspectiva, um dos líderes da gangue *Black Spades* ficou conhecido por sua reputação de organizador, perante este contexto de paz que se consolidava na periferia de Nova Iorque, sendo ele o DJ Afrika Bambaataa (HIP-HOP DCTIONARY; ep. 01; 1ª temporada; 2016).

Bambaataa foi o idealizador responsável da *Universal Zulu Nation* (1973), uma organização que reuniu milhares de pessoas em face dos princípios: paz, união, amor e diversão. Dessa forma, através da prática e do incentivo à aproximação das manifestações artísticas desenvolvidas pela juventude negra, latina e periférica, foi possível ampliar em longo prazo as relações pacíficas acordadas pelas gangues da época. Além disso, outras organizações contribuíram para o fortalecimento e ampliação de paz e de consciência negra, tais como: o *Black Panthers Party*, a *Nation of Islam* e o *Young Lords Party* (HIP-HOP DCTIONARY; ep. 01; 1ª temporada; 2016)

E então, a partir da difusão de festas maiores e ações culturais mais estabelecidas, em 12 de novembro de 1974, o Dj Afrika Bambaataa definiu como Hip-Hop todas as manifestações artísticas protagonizadas pela juventude negra do Bronx, tornando-o oficialmente um movimento cultural. Segundo Dias:

> De início, foram considerados por Bambaataa quatro elementos, sendo eles: o DJ, o MC, o Graffiti e o Breaking, posteriormente ele chamou de quinto elemento o Conhecimento. O DJ é a alma, a essência e a raiz da cultura, responsável por criar técnicas musicais; o MC é o cérebro e a consciência, que pode ser representado pelo cantor de Rap (*Rhithm and Poetry* – ritmo e poesia), a expressão musical e verbal da cultura; o Breaking é um dos primeiros elementos a surgir, tendo como característica a expressão corporal; o Graffiti é o meio de expressão por meio da arte visual; o Conhecimento surgiu posteriormente os demais elementos para evitar que a cultura desaparecesse, ao conferir-lhe um papel fundamental na formação dos jovens. (DIAS; 2019; p.144)

1.2 OS DESDOBRAMENTOS DA CULTURA *DISCO*, A CULTURA *HOUSE* E A *HOUSE DANCE*

A década de 70 nos Estados Unidos foi marcada pela ascensão da música disco. Sua popularização se intensificou com o lançamento do filme "Os Embalos de Sábado a Noite" (1977), que possibilitou o impulso necessário para torná-la um fenômeno internacional. Contudo, em 1979, o radialista branco Steve Dahl organizou e liderou uma campanha "anti-disco" no estádio *Comiskey Park* de Nova Iorque. Ele convocou um grande número de pessoas, principalmente ouvintes brancos de *rock n roll*, a comparecer ao estádio para queimarem e destruírem discos de *disco* e *black music* no geral. À vista disso, se torna evidente o teor homofóbico e racista ao ver a multidão gritar repetidas vezes: "*disco sucks*" [23] (disco é uma droga) (PUMP UP THE VOLUME; 2001).

A partir disso, a *disco music* vivenciou um momento de retrocesso e esquecimento. As rádios passaram a tocar música pop e rock e muitos *clubs* e selos musicais fecharam as portas. Porém, ao mesmo tempo em que a disco experienciava este momento de repressão e esquecimento, a cena *underground* se mobilizava para ressignificar as potências contidas na *dance music* e seus princípios (PUMP UP THE VOLUME; 2001).

Sendo assim, em 1977, na cidade de Chicago, o promotor Robert Williams inaugurava a *The Warehouse*. Williams convidou o DJ nova-iorquino Frankie Knuckles para ser o residente da nova casa noturna LGBT+, que estava prestes a fazer história. Kuckles coordenava maratonas de dança na pista do *Warehouse* e patenteou estilos musicais desconhecidos, que englobavam *underground disco music*, além de outros estilos semelhantes. À medida que a popularidade da casa aumentava, sua influência musical também ganhava proporções de reconhecimento nacional e internacional, legitimando-o como um dos percussores da *house music* (PUMP UP THE VOLUME; 2001).

Nessa perspectiva, a origem do nome "*house music*" está diretamente ligada ao amadurecimento e disseminação dos novos estilos musicais que Knuckles tocava no *The Warehouse*. As pessoas ficaram impressionadas com a qualidade das músicas que as faziam dançar sem parar, e por isso, dirigiam-se à *Imports* – uma loja famosa de discos da cidade – procurando pelas faixas que tocavam no *The Warehouse*. Assim, por conta da popularidade dos discos, a loja oficializou uma sessão denominada "tocadas na *The*

[23] "Pump Up The Volume (Parte 2/20) Legendado Português" Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=3iYZekQsBAI > Acesso em: 21/10/2020

Warehouse". E com o passar do tempo, as pessoas chegavam perguntando sobre as "*Warehouse music*", e espontaneamente, encurtavam para "*house music*", até que este nome se oficializou espontaneamente. (PUMP UP THE VOLUME; 2001).

Em consequência, no início dos anos 80 em diante, DJs e produtores musicais de Chicago foram aperfeiçoando suas técnicas de mixagem e, a datar da invenção das baterias eletrônicas, deram origem a músicas que essencialmente conferiam ao gênero *house*. No documentário "*Pump Up the Volume*" (2001), o DJ e produtor musical Chip E descreve como principais elementos da *house music*: bumbo forte e linhas de baixo, caixa, chimbau, *rimshots* e palmas. Assim sendo, diante da emergência de novas músicas, os artistas começaram a expandir fronteiras nacionais, visto que, em parceria com Larry Sherman – dono da única prensadora de discos de Chicago, que possuía ótimas habilidades em negócios – foi possível movimentar a *house music* no mercado da música norte-americana.

Em vista disso, afirma-se que a origem da música *house* se deu em Chicago, porém, a cena *House* de Nova Iorque também requer atenção. Em janeiro de 1978, – 18 meses antes do acontecimento em Comiskey Park – o casal de produtores musicais Mel Cheren e Michael Brody inauguravam uma nova casa noturna LGBT+ na cidade: a *Paradise Garage*. A casa possuía uma das maiores pistas de dança, além do melhor sistema de som. A discotecagem ficou sob responsabilidade do Dj residente Larry Levan, que a partir de uma curadoria impecável de discos – que incluíam *disco music* e outros estilos – tornou o *Paradise Garage* um lugar legendário. Assim como Knuckles, Levan também inaugurava novos estilos musicais em suas discotecagens, levando as pessoas a experienciar estados elevados de conexão entre música e dança e, por isso, também ganhou destaque no que diz respeito ao fomento da cultura *House*.

Além disso, ressalto a relevância do *club* de David Mancuso: *The Loft*. Para além de um *club*, o espaço do *The Loft* também era a própria casa de Mancuso e, por isso, se mostra fundamental ressaltar sua preocupação em construir uma atmosfera de lar para todas as pessoas que ocupavam a pista de dança. Nesse sentido, é importante comentar sobre sua infância e suas relações afetivas com espaços festivos, tendo em vista que todo cuidado e solicitude praticada no *The Loft* representam concepções valorosas para a cultura *House*.

Mancuso passou boa parte de sua infância em um abrigo para crianças em Utica, nos Estados Unidos, onde uma freira chamada *Sister* Alicia ficou sob seus cuidados (LAWRENCE; 2003; p. 05). Desta época, ele destaca as recorrentes festas organizadas por Alicia, nas quais ela juntava todas as crianças do orfanato em uma sala cheia de balões,

papel crepom, um refrigerador e um toca discos para confraterzinar e jogar jogos durante horas e horas.

Ao longo de sua trajetória, Mancuso foi se aproximando e se interessando por música e, em certo momento de sua vida, decidiu organizar festas pagas para convidados/as próximos/as em seu apartamento em Nova York, a princípio, para pagar seu aluguel. Por conseguinte, a atmosfera construída por ele era tão prazerosa que suas festas foram ganhando popularidade e, assim, ele pôde afirmar a continuidade destes encontros, além de aprimorar seus conhecimentos em música e *djaying*, dando origem ao *The Loft*. Em referência às festas de sua infância, a decoração do *club* era composta por uma infinidade de balões coloridos enchidos com gás hélio espalhados pelo teto da casa, o que, intencionalmente, convocava as/os convidadas/os a conectarem-se com uma experiência infantil, na qual restrições físicas e emocionais da vida adulta são diluídas, o que faz com que as pessoas se permitam vivenciar a dançar sem se preocupar com julgamentos alheios (LAWRENCE; 2003; p. 25).

À vista disso, em *Love Saves The Day* (2003), Lawrence afirma que a experiência no *The Loft* nunca era individualista, o que possibilitava a emergência de práticas políticas coletivas regidas a partir da criação deste espaço seguro, aconchegante e respeitoso com todas as pessoas ali presentes. O autor ainda confirma o acolhimento de todos aqueles e aquelas que "de uma forma ou de outra, não faziam parte do núcleo familiar idealizado como branco, Anglo-saxônico e Protestante"[24] (LAWRENCE; 2003; p. 27).

Além disso, segundo Sommer (2001), este *club* foi um dos principais pontos de encontro de *house dancers* (dançarinos/as de *house*) de Nova Iorque (SOMMER; 2001; p.76). Dessa época, evidencio o dançarino e atual professor de *House Dance, Waaking* e *Voguing* Archie Burnnet, que em 1982 convidou a historiadora e crítica em dança Sally Sommer para vivenciar uma noite no *The Loft*, a qual a inspirou a produzir o documentário "*Check Your Body At The Door*" (2012), sendo este um dos principais documentários a evidenciar as complexidades e profundidades históricas, políticas, técnicas e estéticas que compreende esta dança contemporânea. Ademais, em 2001, Sommer publicou o artigo "*C'mon to my house: Undergound-House Dancing*", o qual analisa as potencialidades antropológicas atravessadas por esta dança, absorvidas ao longo da produção do documentário.

[24] Tradução livre. "[...] people who for one reason or another were not part of the idealized white, Anglo-Saxon, Protestant nuclear family" (LAWRENCE; 2003; p. 27)

Assim sendo, a partir da confluência entre estas referências bibliográficas, apresentarei questões consideradas essenciais para o amadurecimento da prática e, posteriormente, do ensino em *House Dance*. Primeiramente, é primordial apresentar o conceito de "*vibe*", que se mostra fundamental para a criação de uma "atmosfera *House*", seja nos *clubs* ou em salas de aula. Segundo Sommer:

> De todas as qualidades formais que constituem a essência do *House*, nada poderia ser mais efêmero e mais poderoso do que a *vibe*, a construção definitiva da cena *Underground*. A *vibe* é uma atividade de força comum, um sentimento, um ritmo que é criado pela mistura de dançarinos/as, em equilíbrio com a música alta, os efeitos do escuro e das luzes, a energia. Tudo se conecta para produzir um senso poderoso de libertação. A *vibe* é uma atividade, estimulando sentimentos de 'presença' nos quais tudo esta em sintonia – onde uma ótima festa está se formando. A *vibe* é construtiva; ela é um ritmo distinto, o groove que carrega a festa psicologicamente e fisicamente (SOMMER; 2001; p. 73). (tradução livre) [25]

Nesse sentido, em relação à dança, as vias para se construir e manter a "*vibe*" giram em torno de princípios como: improvisação, interação e performance. No que tange a improvisação, ou melhor, o *freestyle*, a autora comenta que a dança *House* centraliza trocas improvisadas entre dançarinos/as a partir de jogos de improviso, brincadeiras, trocas de movimentações rápidas e diálogos corporais. Além disso, ela afirma que estas trocas também se dão entre DJ e dançarina/o, na medida em que elementos musicais profundos são projetados para que sejam sentidos como fortes vibrações sendo, literalmente, incorporados pelas/os dançarinas/os. Ainda segundo a autora, musicistas e dançarinos/as são concomitantemente interlocutores/as e receptores/as nestas trocas subjetivas de experiência (SOMMER; 2001; p.73).

Acerca da interação, Sommer confirma que a *house music* precisa ser dançada para que seja completamente efetivada. Sendo assim, uma das qualidades que caracteriza uma/um boa/o DJ é capacidade que a/o artista tem de despertar, provocar e intensificar emoções nas pessoas que a/o escuta, fazendo-as viajar por um universo de ritmos e batidas. Além disso, todo diálogo improvisado, precede interação, seja ele entre DJ e dançarinos/as, entre dois dançarinos/as ou entre um número grande de dançarinos/as em roda (SOMMER; 2001; p.81).

[25] Of all the formal qualities that constitute the essentials of House, nothing could be more ephemeral or more powerful than the vibe, the defining building-block of the Underground-House scene. The vibe is an active communal force, a feeling, a rhythm that is created by the mix of dancers, the balance of loud music, the effects of darkness and light, the energy. Everything interlocks to produce a powerful sense of liberation. The vibe is an active, exhilarating feeling of "now-ness" that everything is coming together—that a good party is in the making. The vibe is constructive; it is a distinctive rhythm, the groove that carries the party psychically and physically. (SOMMER; 2001; p. 73)

Nessa sequência, as rodas, ou melhor, as *cyphers* também são elementos fundamentais para a prática da dança *House*. Os dançarinos e dançarinas se dispõem em roda e o centro é preenchido por uma ou duas pessoas de cada vez. Segundo Burnett, o desafio é apresentar os melhores movimentos e ser respeitado/a por isso. Além disso, em dado momento do documentário, Burnett afirma que são nestes momentos de roda que os/as dançarinos/as se encontram em estados muito elevados de energia, por isso, as pessoas que estão em volta devem sempre incentivar quem está dançando, batendo palmas, gritando e/ou expressando frases motivacionais.

À vista disso, pode-se afirmar que as *cyphers* são espaços nos quais os/as dançarinos/as se colocam em estado de performance regida por uma prática *freestyle* (improvisada). Sendo assim, atingem uma condição corporal e mental conhecida como "*the zone*"[26]. Segundo Burnett, estar dentro deste estado corporal implica em uma dilatação do tempo linear, o qual eleva a sensação de euforia e bem-estar, além de não se sentir dor. É um momento de pura conexão, no qual a pessoa flui junto com a música. Nessa perspectiva, é possível traçar um paralelo com Cardona (2017), quando a autora descreve este estado como o "instante apaixonado", no qual se vivencia o contato com o "eu sou" mais profundo e autêntico, possibilitando revelações desconcertantes e sensações efervescentes. O "instante apaixonado" quebra com a lógica linear de começo, meio e fim, pois é momento de percepção genuína do presente, o que permite a abertura da multidimensionalidade do tempo-espaço propiciada pela dança (CARDONA; 2017; p.14).

De acordo com esta narrativa, é possível afirmar que a prática em *House Dance* envolve o incentivo da individualidade de cada dançarino/a. No documentário, a dançarina e cantora de *house music* Barbara Tucker expressa que "*não há regras! Não, você não precisa usar salto alto, não, você não precisa ir com um vestido. Venha como você é, porque você é a sua própria pessoa.*"[27] Além disso, Burnett afirma que a maioria dos dançarinos e dançarinas tendem a manter relações com os próprios vocabulários de dança, visto que muitos/as dos/as dançarinos/as eram/são autodidatas, e possuíam a TV como principal referência visual para o recolhimento de vocabulário de movimentação. A pesquisa e o aperfeiçoamento da dança de cada pessoa de dava de forma autônoma, e os

[26] Em seu artigo, Sommer estabelece um comparativo entre os/as dançarinos/as de Raves e dos *clubs* de *Underground-House* de Nova Iorque, no sentido de que, apesar de compartilharem sensibilidades parecidas, se diferenciam na forma como atingem a chamada "*the zone*". Enquanto que nas Raves se observa o uso expandido de drogas, – esctasy, LSD etc – no intuito de se manter por muitas horas neste estado corporal, nos *clubs* valoriza-se atingir o "*the zone*" através alto nível de liberação de energia provocada pela intensidade elevada dos movimentos realizados. A autora também afirma que existia o uso de drogas nos *clubs*, porém, como a dança *House* dita improvisação, interação e performance, exigindo dos/as dançarinos/as habilidades como força, velocidade e distanciamentos, era necessário que se estivesse consciente e atento/a para realizá-los com destreza. (SOOMER; 2001; p. 73)

[27] Tradução livre da pesquisadora.

intercâmbios de movimentação aconteciam através das trocas e vivências dentro dos *clubs*. Entre as maiores influências estão as artes marciais (Karate e Kung Fu), a ginástica acrobática, o *Breaking*, a *Hip-Hop Dance*, a Capoeira, a Salsa, o *Voguing* e o Sapateado Americano.

Com o passar dos anos, os/as dançarinos/as foram adaptando tais influências e lapidando-as para que se conectassem à *house music* e à atmosfera de *club underground*. Dessa forma, a *House Dance* também passou a constituir um vocabulário próprio de movimentações. Sendo assim, o primeiro elemento a se evidenciar foi o *jacking*, considerado o *feeling* do *House*, ou seja, o movimento básico de pura conexão com a música, que consiste em um movimento ondulatório para frente e para trás que acompanha o ritmo principal de cada música.

Em 1986, o DJ afro-americano Larry Heard lançou a música "*Can You Feel It*", a qual descreve as potências e poéticas do *jacking*, que veio a se tornar um dos hinos da cultura *House*:

> No começo, existia o Jack , e o Jack tinha um *groove*/E desse *groove* veio o *groove* de todos os *grooves*/E quando, viciosamente jogando em sua caixa, Jack corajosamente declarou/'Que haja *House*!' e a *house music* nasceu/ Veja, eu sou /Eu sou o criador e essa é a minha casa!/E na minha casa existe somente *house music*/Mas eu não sou tão egoísta/Porque uma vez que você entra na minha casa, ela se torna nossa casa e nossa *house music*/E, veja, ninguém pode possuir o *House*, porque *house music* é uma linguagem falada e entendida por todos/ Veja, *House* é um sentimento que ninguém pode entender, a menos que você se entregue profundamente â vibe do *House*/*House* é um desejo incontrolável de '*jack your body*' /E como eu te disse antes, essa é a nossa casa e nossa *house music*/ E em toda casa, entenda, existe um guardião/E nessa casa, o guardião é o Jack/Agora, alguns de vocês devem estar se perguntando/'Quem é Jack , e o que esse Jack faz?'/Jack é aquele que te dá poder para '*jack your body*'/Jack é aquele que te dá o poder de fazer o '*snake*'/Jack é aquele que te dá a chave para o mundo/Jack é aquele que te ensina a '*walk your body*'/Jack é aquele que pode trazer nações e nações de todos o Jackers juntos embaixo de uma casa/ Você pode ser negro, você pode ser branco, você pode ser Jew ou Gentlie/ Isso não faz diferença na nossa casa/E isso é daora! (HEARD; 1986) (tradução livre)[28]

[28] *In the beginning, there was Jack, and Jack had a groove/And from this groove came the grooves of all grooves/And while one day viciously throwing down on his box, Jack boldly declared/"Let there be house!" and house music was born/I am, you see/I am the creator, and this is my house!/And, in my house there is only house music/But, I am not so selfish/Because once you enter my house it then becomes OUR house and OUR house music!/And, you see, no one can own house because/House music is a universal language, spoken and understood by all/You see, house is a feeling that no one can understand really unless you're deep into the vibe of house/House is an uncontrollable desire to jack your body/ And, as I told you before, this is Our house and our house music /And in every house, you understand, there is a keeper/And, in this house, the keeper is Jack/Now some of you who might wonder/Who is Jack, and what is it that Jack does?*/Jack *is the one who gives you the power to jack your body/Jack is the one who gives you the power to do the snake/Jack is the one who gives you the key to the wiggly world/Jack is the one who learns you how to walk your body/Jack is the one that can bring nations and nations of all Jackers together under one house/You may be black, you may be white/You may be Jew or Gentile/It don't make difference in our House/And this is fresh!*

Além disso, a *House Dance* também consolidou uma variedade de *footworks*, que são caracterizados por movimentações que envolvem as pernas e os pés, majoritariamente realizados no nível alto e médio do corpo. No documentário "*New School Dictonary*" (2008), Buddah Strech e Caleaf Sellers demonstram uma multiplicidade de *footworks* concebidos ao longo das décadas de 1980 até os anos 2000. Ao analisar os movimentos, percebe-se, em geral, a necessidade do molejo dos joelhos, o trabalho de ponta e calcanhar dos pés, além da sustentação do abdômen, garantindo mais leveza e rapidez nos movimentos, tendo em vista que a *house music* compreende um compasso musical acelerado. Dentre os *footworks* apresentados, destaco: *the swirl* (adaptação do Samba brasileiro), *the loose legs*, *the train*, *the farmer* (adaptação de um passo de matriz africana), *the salsa*, *the salsa hop*, *the crossroads* (se aplica ao *Breaking* e ao Jazz), *the tip tap toe*, entre muitos outros.

E para além do *jacking* e dos *footworks*, a *House Dance* também patenteou o *lofting*, termo que gera um grande debate dentro da cultura. É comum ouvir que *lofting* diz respeito a movimentações realizadas no nível baixo do corpo em relação ao espaço, tendo a fluência e leveza como características primordiais para a realização dos movimentos. Contudo, Conrad Rochester, dançarino, professor e idealizador do *The Loft Practice Organization*[29] descreve que *lofting* refere-se a uma dança espiritual e livre *(free spirit style*), visto que este termo deriva do nome do *club* de David Mancuso, local onde dançarinos/as de diferentes estilos de dança se reuniam e encontravam novas possibilidades de movimentações únicas – que incluem muitos movimentos no chão –, em virtude dos encontros e interações entre si.

Por fim, a *House Dance* também compreende o *stalking*, sendo esta uma possibilidade de diálogo *freestyle*. O *stalking* é caracterizado pela interação entre dois/duas dançarinos/as em contagem musical de, geralmente, oito tempos, no qual os/as dançarinos/as se dispõem frente a frente e, enquanto um/a se desloca pra frente improvisando e, portanto, propondo um diálogo, o/a outro/a vai para trás e recebe as movimentações do/a parceiro/a. Depois de oito tempos, quem escutou indo para trás, agora responde propondo as próprias movimentações e se desloca para frente, enquanto a outra pessoa escuta e volta para trás. E isso acontece sucessivamente com possibilidades infinitas de conversas dançadas.

[29] Mais informações em < https://loftpractice.com/>

1.3 OS DESDOBRAMENTOS DA CULTURA HIP-HOP E A *HIP-HOP DANCE*

A partir dos anos 1980, a cultura Hip-Hop já ganhava outras dimensões. Como dito, as festas ganhavam maior amplitude e os artistas envolvidos – DJs, B-boys e B-girls, MCs e Graffiteiros/as – foram amadurecendo suas criações. Em 1980, o grupo *Sugar Hill Gang* lança o *single Rapper's Delight*, que foi considerado o primeiro sucesso de *rap* da Billboard. Diante disso, os anos seguintes foram marcados por lançamentos de grandes hits de grupos de rap como: *Grandmaster Flash and the Furious Five*, RUN DMC, Public *Enemy*, *Fat Boys*, entre outros (BIANCHINI; 2016; sp).

Dessa forma, cada vez mais, os MCs de rap ganhavam maior protagonismo, fazendo com que, principalmente, os DJs ficassem em segundo plano. As mensagens e narrativas verbalizadas pelos cantores de rap, majoritariamente homens negros, exaltavam os estilos de vida, além de afirmar críticas político-sociais relacionadas às violências e opressões atravessadas pelos povos pretos. Os discos de rap alcançavam públicos para além do Bronx, e sua popularidade crescia cada vez mais.

Sendo assim, o Hip-Hop já ganhava a atenção das grandes mídias e, principalmente, da indústria e comércio fonográfico, visto que foi por meio de gravações de rap que foi possível atingir um maior número de pessoas. Por conseguinte, as lojas passaram a organizar sessões e categorizar os discos como "rap" ou então "*Hip-Hop music*". E mesmo que o nome oficial nunca tenha sido "*hip-hop music*", e sim rap (ritmo e poesia), este se mostrou muito aceito, e passou a ser cada vez mais difundido entre rappers, DJs e dançarinos/as (BIANCHINI; 2016; sp).

Nessa época, também foram produzidos os filmes *Wild Style* (1982), *Beat Steet* (1984) e *Breakin* (1984) que foram fundamentais para a expansão da cultura Hip-Hop, em âmbito nacional e internacional. Nestes filmes, as danças *Breaking*, *Popping* e *Locking* foram as protagonistas, já que estas acompanhavam as músicas de surgimento da cultura: os *breakbeats* e a *funk music*. E após o sucesso bombástico destes filmes, segundo Buddha Stretch, estas danças começaram a ficar em segundo plano, por conta das transformações musicais que acompanhavam o amadurecimento da cultura Hip-Hop. E por isso, novas músicas, solicitavam por novas danças.

Dessa forma, ainda segundo Stretch, a datar do meio dos anos 1980, deu-se início à "*Hip-Hop Era*", pois a partir de então, os discos produzidos carregavam o nome "*hip-hop music*", ou seja, *raps* que contemplavam novos formatos de ritmos, letras e batidas,

diferenciando-se dos *breakbeats* da década de 1970 e início da de 1980. Em vista disso, Henrique Bianchini (2016) afirma que a centralização do rap e da figura dos rappers se solidificou na mesma época, e o principal agravante para isso foram as exibições do programa "*Yo! MTV Rap*", lançado em 1988 pelo canal MTV, da televisão norte-americana.

Devido a enorme audiência, o programa contabilizava quatorze horas semanais, e por isso, para além de ouvir as músicas, foi possível acompanhar as criações de cada artista através da visualidade dos clipes de música. Nesse contexto, Buddha Stretch comenta que os anos 1990 podem ser identificados como "*The Video Age*", na medida em que praticamente todos os rappers possuíam dançarinos/as em seus videoclipes. Segundo Bianchini:

> Quanto ao nome desta dança, mais uma vez o processo de associação tomou à frente. A cultura deu origem a um estilo musical, e este, por sua vez, deu origem a uma forma de dança. A cultura é Hip-Hop, o estilo musical virou "hip-hop". Estava sendo construído, portanto, o que viria a ser chamado de *Hip-Hop dance*. (BIANCHINI; 2016; sp)

À vista disso, é importante ressaltar que, assim como a *House Dance*, a *Hip-Hop Dance* também vem de uma cultura de *clubs*, portanto, muito de seu vocabulário foi constituído a base do *freestyle*, interações sociais e performance. Portanto, os conceitos de *vibe* e *cypher*, anteriormente apresentados se aplicam e se ressignificam perante os contextos desta dança. Nas festas, segundo Bianchini, a linguagem desenvolvida pelos/as dançarinos/as se relacionava com as manifestações em dança já constituídas pela cultura Hip-Hop: o *Breaking*, o *Popping* e o *Locking*. Nesse sentido, ele afirma que houve um processo de releitura contemporânea acerca do acúmulo de vocabulário – de passos a técnicas sistemáticas – do que, até então, eram conhecidas como "as danças do Hip-Hop".

Além disso, Stretch e Link comentam sobre o fato de que nesta época, muitos passos sociais foram desenvolvidos e aperfeiçoados, tanto para os ambientes de festas, quanto para as apresentações em clipes de música. Estes passos emergiam de forma espontânea e possuíam o potencial de contágio expressivo nas pistas de dança, pois além de serem acessíveis, também são caracterizados pela repetição contagiosa e instigante, gerando interação e diálogos corporais. Eles também afirmam que nesta época, a partir do surgimento e afirmação de certas danças, músicas começaram a ser criadas a partir dos passos de dança, como é o caso de: Doug e Fresh & Slick Rick – *The Show* (1985), B-Fat – *Woppit* (1986) e Super Love Cee – *Do the James* (1987).

Nesse sentido, *hip-hop dancers* (dançarinos/as de *Hip-Hop Dance*) foram ampliando o glossário de passos sociais, o que possibilitou sua codificação. Em vista disso, destaco, em primeiro lugar, a importância do *bounce*, que é considerado um dos fundamentos da *Hip-Hop Dance*, ou seja, o *feeling* desta dança. Basicamente, ele consiste em um balanço do corpo no ritmo base da batidas da *Hip-Hop music*, atentando-se para o molejo dos joelhos e desenvoltura fluida dos braços, tronco e pescoço.

No documentário instrucional "New School Dictionary" (2008), Stretch e Link apresentam um "dicionário" dos passos sociais da *Hip-Hop Danc*e – datando desde a metade dos anos 1980 até os anos 2000 – entre eles, aponto: *the smurf*, *cabbage patch*, *the fila*, *happy feet*, *party machine*, *running man*, *rogger rabbit*, *pepper seed*, *monastery*, *c-walk*, *walk it out*, *harlem shake*, *tome-whop* e muitos outros.

1.4 CONFLUÊNCIAS E PROCESSOS DE EMERSÃO NO BRASIL

Partindo das perspectivas apresentadas, é possível dizer que se revelam confluências entre as culturas *House* e Hip-Hop. Ambas são originalmente perpetuadas por artistas e pessoas pertencentes às comunidades afro-americanas e reconhecem ambientes festivos como espaços culturais potentes, compreendendo-os como espaços de libertação física e mental, além de conscientização político-social por intermédio da interdisciplinaridade artística. A música, a dança, a coletividade e as demais expressões artísticas convocaram pessoas negras e LGBT+'s a elucidar caminhos possíveis para subverter a lógica racista e violenta praticada pela sociedade conservadora norte-americana.

Nesse contexto, é importante fazer referência ao conceito de cultura *underground*, visto que, antes de atingirem os patamares do *mainstream*, – ganhando hipervisibilidade e, consequentemente, esvaziamento político e identitário – ambas foram formadas – e seguem sendo perpetuadas – por agentes que se encontravam à margem do poder estabelecido, reivindicando a realidade vivenciada por meio da criação de sistemas independentes, comunicativos e criativos de resistência e autoafirmação (MAIA; 2014; p.36).

Além disso, tendo em vista a apresentação dos principais fundamentos regidos pela *House* e *Hip-Hop Dance*, é possível concluir que existem convergências entre as manifestações em dança, na medida em que ambas derivam de culturas urbanas,

undergounds e de *clubs*, em Nova Iorque entre as décadas de 80 e 90, principalmente. Além disso, admitem o *freestyle*, a interação e a performance como práticas originárias de existência para, a partir disso, amadurecerem codificações, passos sociais e organizações corporais próprias. Em especial, no que diz respeito ao *freestyle*, é importante ressaltar que ambas valorizam a investigação autônoma e o afloramento das identidades das/os dançarinas/os.

No documentário "*New School Dictiorary*" (2008), Stretch e Sellers afirmam que na década de 1980, muitos *clubs* da cidade mobilizavam festas de Hip-Hop e *House* na mesma semana, em noites diferentes. Por isso, os/as frequentadores/as destes *clubs* – tais como *Studio54*, *Nels* e *Redzone* – migravam de um contexto para o outro. Além disso, eles comentam que nesta época, muitos *clubs* de Hip-Hop foram fechados por conta da violência, por isso, dançarinos/as de *Hip-Hop Dance* começaram a comparecer com mais frequência aos *clubs* de *House*, o que confirma a importância destes/as dançarinos/as para a emergência da cena *House*. Por esses motivos, alguns passos sociais da *Hip-Hop Dance* são adaptações de passos da *House Dance* e vice-versa, como é o caso do: *rogger rabbit*, *kriss kross*, *sponge bob*, *party machine*, entre outros. Em "*Check Your Body at The Door*" (2012) Burnett comenta sobre a expressão "*House-Hip-Hop*", no qual expressa a confluência entre os estilos musicais e as manifestações em dança, ou seja, tanto na *house music* quanto na *hip-hop music*, é possível dançar com uma atitude mais voltada para a *House Dance*, ou para a *Hip-Hop Dance*, ou até mesmo, misturar as duas.

Nesse sentido, as culturas *House* e Hip-Hop se complementam na medida em que as músicas que mobilizavam as reuniões das massas de dançarinos/as e colaboradores em seus respectivos *clubs*, diziam respeito às denúncias dos/as MC's contra o racismo, violência policial, injustiças e desigualdade social e, o desejo pela paz, união, autoafirmação e amor aclamadas pelos/as cantores/as da *house music*. Dessa forma, sendo ambas culturas afro-diaspóricas, conclui-se que elas englobam abordagens filosóficas profundas em suas práticas, que resultam em perspectivas afrocentradas de visão de mundo. E segundo o filósofo Renato Noguera (2014):

> Afroperspectivizar a filosofia é um projeto de passar a limpo a história da humanidade, tanto para dirimir as consequências negativas de eliminar culturas e povos não ocidentais do ramo do pensamento filosófico, como para desfazer as hierarquizações que advém deste processo. (NOGUERA;2014; p.71)

Ainda segundo o autor, o centro de referência da filosofia afroperspectivista é a roda, a qual se manifesta como "uma atividade em que a dimensão intelectual e o aspecto artístico ficam indissociados: reflexão, criatividade, inflexão, racionalidades, imaginação e juízo crítico ocupam o mesmo plano" (NOGUERA; 2014; p.51). À vista disso, percebe-se a potência artística e transformadora que estas manifestações em dança possuem ao compreender a roda (*cypher*) enquanto elemento fundamental de suas práticas.

Assim, tendo em vista as confluências entre estas culturas, se faz necessário compreender quais foram os processos de emersão para a sociedade brasileira. Isto posto, neste subcapítulo, destaco o intercâmbio cultural vinculado especialmente à cultura Hip-Hop no Brasil – com enfoque no âmbito da dança –, visto que, até o momento presente, não foi possível encontrar fontes documentais aprofundadas sobre o processo de emersão da *House Dance* no Brasil, especificamente.

Além disso, atualmente, a cultura Hip-Hop se mostra uma cultura jovem global em escalas grandiosas, a qual permeia sociedades do mundo como um todo – em negócios, esportes, cultura pop e política (HIP-HOP EVOLUTION; 2016, ep. 01; 1ª temporada). Nesse sentido:

> Tanto a revolução cultural, quanto social nos EUA desde o Movimento de Direitos Civis inspiraram a juventude brasileira, e esta inspiração alimentou seus próprios movimentos político-culturais que surgiram no Brasil em meados dos anos 80 até a atual geração do hip hop. O fenômeno do hip hop no Brasil é essencialmente um movimento social organizado pelos jovens afro-brasileiros como resposta ao abandono social, à pobreza e ao racismo. (OSUMARE; 2015; p.81)

Nessa lógica, Osumare discute sobre as possibilidades de decodificação e ressignificação desta cultura norte-americana, afro-diaspórica e urbana nos contextos periféricos de Cuba e Brasil, tendo em vista o conceito de *marginalidades conectivas do Hip-Hop* desenvolvido pela autora. Segundo ela, as questões de classe e as opressões históricas convocam a juventude local a protagonizar esta cultura que desafia o *status quo* onde quer que se expresse no mundo. Por isso,

> [...] os jovens artistas de hip hop na diáspora africana adicionaram uma dimensão de conexão cultural esteticamente que celebra vários ritmos de base africana que circulam pelo mundo, mesmo quando criticam suas respectivas condições sociais. O hip hop, situado na diáspora africana, dá continuidade a um poderoso legado de acesso à estética africanista através da música, dança, e do canto falado para revelar e criticar contínuas desigualdades socioeconômicas do mundo. (OSUMARE; 2015; p.92)

Sendo assim, o Movimento Black Brasileiro dos anos 70, vivenciado em bailes de *soul* e *funk music* em São Paulo e no Rio de Janeiro já enunciavam conectividades com o que em breve seria o Hip-Hop brasileiro. Além disso, em entrevista ao programa Roda Viva (2020), o rapper e artista da música Emicida defende que manifestações semelhantes ao Hip-Hop estadunidense já aconteciam por todo o continente americano com algumas variações, no que diz respeito, por exemplo, à "música falada" – futuramente conhecida como rap (ritmo e poesia) – articulada pelo samba brasileiro e pelo repente nordestino. À vista disso, a fusão entre os bailes *blacks* e outras manifestações culturais afro-brasileiras, além das referências visuais dos filmes e videoclipes norte-americanos, mobilizou muitos/as dançarinos/as a alavancar um movimento artístico grandioso referente às danças originárias do Hip-Hop no Brasil.

Assim, a datar do início da década de 1980, verificou-se a emergência de ciclos sociais vinculados à cultura Hip-Hop, mobilizados pela juventude brasileira em diversas regiões do país. Em 1983, por exemplo, certifica-se o início da ocupação de dançarinos/as de *Breaking*, *Popping* e *Locking* no que, atualmente, é tido como o Marco Zero do Hip-Hop do Brasil: a Rua 24 de Maio, localizada no centro de São Paulo. À vista disso, é importante reforçar que movimentações referentes à cultura Hip-Hop aconteciam, simultaneamente, em outros estados e regiões do Brasil, porém, nesta pesquisa, será evidenciada a mobilização artística empreendida na cidade de São Paulo.

Sendo assim, desta época, destaca-se o dançarino pernambucano Nelson Triunfo, fundador do grupo de dança Funk & Cia e um dos principais organizadores das atividades veiculadas por esta nova comunidade de artistas de rua da capital paulistana. Em um de seus depoimentos ao documentário "H-URB 2.0" (2012) ele afirma que:

> Em 83, nós já levamos ali pra rua em alguns lugares, mas nós ainda estávamos meio que amadores na rua. Primeiro que a gente não sabia como é que funcionava essa coisa de estar na rua. Segundamente, nós estávamos trazendo uma dança diferente que ninguém conhecia. Terceiramente, a repressão policial era f... certo? Embaçava.

Nesse sentido, vale ressaltar que no início dos anos 80, o Brasil ainda se encontrava em contexto de Ditadura Militar[30], por isso, toda e qualquer manifestação cultural contra hegemônica sofria repressão policial exacerbada. Por este motivo, é importante evidenciar que os "heróis desafiavam a ditadura com seus *black* (*powers*)", como afirma o B-boy e

[30] "O maior acervo online sobre a história da ditadura no Brasil." Disponível em: < http://memoriasdaditadura.org.br/?gclid=CjwKCAiA_eb-BRB2EiwAGBnXXnsBx-ESskd3e4KtlGaiEx9i7xov4nPb6rUfmFue1RW9hOI7dzyQrRoCThYQAvD_BwE > Acesso em 16/12/2020.

educador social Banks Backspin no documentário “Marco Zero do Hip-Hop.”(2014). E mesmo diante da violência policial, os/as artistas amadureceram suas práticas, formaram grupos e fomentaram diversas apresentações de dança (todas em roda), com duração média de 30 minutos cada. Ao final de cada apresentação os/as artistas passavam o chapéu, no intuito de arrecadarem dinheiro para se alimentarem e comprar pilhas para as caixas de som.

Estas práticas democratizadas de disseminação das danças e, consequentemente, da cultura Hip-Hop possibilitaram volumosas aglomerações de simpatizantes, colaboradores e artistas do Hip-Hop atuantes e/ou em potencial. Sendo assim, entre 1984 e 1985, os/as artistas envolvidos/as se deslocaram para um ponto de encontro maior: os arredores da Estação de Metrô São Bento, também localizada no centro de São Paulo. Ali, a movimentação tomou proporções inimagináveis, e a propagação da arte de, principalmente, dançarinos e MC’s ganhou consistência.

Nesta época, a mídia brasileira direcionou parte de sua atenção à cultura Hip-Hop e isso possibilitou a veiculação de informações sobre ela em escala nacional. Em 1984, por exemplo, aconteceu o lançamento da revista “Dance o Break”, que concentrava matérias sobre as danças e a cultura Hip-Hop. Além disso, no mesmo ano, a Funk & Cia protagonizou a abertura da novela da Rede Globo “Partindo Alto.” Ademais, foram “nos tempos da São Bento” [31] que grandes nomes do rap nacional impulsionaram o início de suas carreiras. Entre os principais nomes estão: Thaíde e Dj Hum, Sharylaine e Racionais MC’s.

Diante da popularização dos encontros da São Bento, muitas *crews* [32] de B-boys e B-girls, principalmente, também foram se consolidando e a cultura do racha era predominante. Basicamente, os rachas representam batalhas de dança regidas pelo *freestyle*, nas quais, a partir do julgamento do público, uma *crew* desafiava a outra fazendo os integrantes competirem entre si para afirmar qual delas possui maior domínio e estilo nos movimentos. Porém, além dos rachas, a enorme mobilização possibilitou, por exemplo, a “1ª Mostra Nacional de Hip Hop”, realizada em 1993, na qual reuniu quase 10.000 pessoas no largo da São Bento para prestigiar batalhas e apresentações de grupos de diversos estados do Brasil, como Brasília, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiânia entre outros.

---

[31] Referência ao nome do documentário “Nos tempos da São Bento”. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs&t=4303s > Acesso em 15/12/2020.

[32] Entre os maiores nomes estão: Backspin Crew, Nação Zulu, Crazy Crew e Street Warriors.

Nessa perspectiva, especificamente em relação à dança, Nelson Triunfo afirma que a partir do momento que a mídia passou a veicular informação sobre o Hip-Hop, outras possibilidades de práticas profissionais começaram a surgir. Em vista do sucesso da abertura da novela "Partindo Alto", por exemplo, academias de dança erudita – que incluem o ballet clássico, jazz e dança moderna – passaram a abrir espaços para receber as danças do Hip-Hop.

Além disso, a datar do final dos anos 90 e início dos anos 2000, a cultura já estava estabelecida de forma descentralizada, possibilitando a consolidação de eventos voltados a batalhas de dança, workshops e mostras competitivas específicas de cada modalidade (*Breaking*, *Popping*, *Locking* ou *Hip-Hop Dance*), ou então, eventos que reuniam estes estilos em um só, por todo território brasileiro. E à medida que estes eventos foram ganhando consistência ao longo dos anos 2000, outros foram surgindo e ganhando proporções midiáticas, nacionais e até internacionais, além de incluir outras manifestações em dança da diáspora-africana e/ou LGBT+, como a *House Dance*, o *Waaking* e o *Voguing*.

Para mais, a partir de 2000, concursos de dança clássica e erudita passaram a abrir espaços para estas manifestações em dança, incluindo-as em uma única categorização para julgamento de coreografias e realização de workshops. Em 2000, o Festival de Dança de Joinville recebeu pela primeira vez o artista, professor e diretor da Companhia Discípulos do Ritmo Frank Ejara, para ministrar aulas de "*street dance*."

Além disso, tendo em vista o caráter consciente e transformador promovido pelas manifestações artísticas do Hip-Hop, muitos/as dançarinos/as puderam se tornar arte-educadores em ONG's e projetos sociais distribuídos pelas periferias do Brasil. Nessa lógica, destaca-se, por exemplo, a Casa do Hip-Hop de Diadema, fundada em 1999. No documentário "HIP HOP & CIDADANIA - Casa do Hip Hop de Diadema", Banks Backspin discorre sobre a importância da difusão de oficinas culturais dos elementos artísticos do Hip-Hop, visto que elas possibilitaram a profissionalização de muitos artistas, além de proporcionarem espaços de convivência saudáveis para muitas crianças, jovens e adultos viventes de realidades socioeconômicas árduas e fatigantes, muitas das vezes.

CAPÍTULO II – PRÁTICAS EDUCATIVAS EM *HOUSE DANCE* E *HIP-HOP DANCE*: ALGUMAS POTÊNCIAS E CONTRADIÇÕES

Diante dos panoramas histórico-culturais apresentados, é possível concluir que, os estímulos visuais promovidos pelos filmes e videoclipes da mídia estadunidense foram extremamente influentes e necessários para que as primeiras danças do Hip-Hop e, posteriormente, a *Hip-Hop Dance* pudessem ser aprimoradas pelos/as dançarinos/as brasileiros/as. Em depoimento ao documentário "H-URB 2.0" (2012), Nelson Triunfo faz um comparativo afirmando que os "músicos de ouvido" seriam os "dançarinos de visão", e ainda diz que a dança era intuitiva, o que tornava autônoma a pesquisa de cada dançarino/a. Além disso, é de se valorizar a troca de informações através dos encontros da comunidade Hip-Hop. Nessa perspectiva, é interessante destacar as declarações intercaladas de Pepeu, Alan Beat e Roneyoyo para o documentário "Marco Zero do Hip-Hop" (2014):

> (Pepeu) E aí vinha um que ele já tinha uma facilidade de aprender, e acabava aprendendo um passo. E o outro, no outro dia já fazia parte também da galera, do movimento. Então a gente já se cumprimentava como se a gente já se conhecesse. (Roneyoyo) A gente cresceu junto, aprendendo junto, entendeu? Um preocupado com o outro, para que as pessoas saibam da verdade. Então, isso é uma coisa que a gente sempre prezou, desde a época... passando informação. (Alan Beat) Um vem com um desenho de um grafitte, outro 'ó, achei isso aqui: um recorte de jornal', 'ó, tem um B-boy lá na Alemanha', aí vinha com a folinha. Então a troca de informação ali, era um *point*.

Sendo assim, o amadurecimento das danças, além da formação dos artistas foi pautado por *vivências* individuais e coletivas que aconteciam com qualidade espontânea e autônoma, – seja nos *clubs*, nas ruas ou em casa assistindo TV. Nessa lógica, é fundamental ressaltar a importância da *oralidade* enquanto mecanismo de garantia e preservação de saberes e ensinamentos veiculados pela cultura Hip-Hop, aplicáveis à cultura *House*, em contextos estadunidenses e brasileiros. Segundo Andréia Lisboa de Sousa e Ana Lúcia Silva Souza, a palavra – enquanto sabedoria ancestral[33] – na cultura

[33] "Tal é a importância da palavra na África que existe um papel específico desempenhado pelos profissionais da tradição oral – os griots – pessoas que têm o ofício de guardar e ensinar a memória cultural na comunidade. Eles armazenam séculos e mais séculos de segredos, crenças, costumes, lendas e lições de vida, recorrendo à memorização. Existem também mulheres que exercem essas funções, conhecidas como griotes. Hampâté Bâ comenta sobre uma célebre cantora, Flateni, outras categorias de contadores de histórias na África, como os Doma 3, tidos como os mais nobres contadores, porque desempenham o papel de criar harmonia, de organizar o ambiente e as reuniões da comunidade. Eles jamais podem usar a mentira, pois isso faria com que perdessem sua energia vital, provocando um desequilíbrio no grupo ao qual pertencem (Caderno de Educação – África Ilê Aiyê, 2001)."

africana tem poder de ação, pois se constitui no diálogo, no argumento e no conselho. Elas ainda afirmam que:

> A tradição oral pode ser vista como uma cacimba de ensinamentos, saberes que veiculam e auxiliam homens e mulheres, crianças, adultos/as e velhos/as a se integrarem no tempo e no espaço e nas tradições. Sem poder ser esquecida ou desconsiderada, a oralidade é uma forma encarnada de registro, tão complexa quanto à escrita, que se utiliza de gestos, da retórica, de improvisações, de canções épicas e líricas e de danças como modos de expressão. (SOUSA, SOUZA; 2013; sp)[34]

Isto posto, em essência, tanto *Hip-Hop Dance*, quanto *House Dance* conservam – através da dança, da música e da *oralidade* – os desejos, as lutas históricas, as identidades e as potências de uma diversidade de pessoas pertencentes, principalmente, às comunidades afro-diaspóricas periféricas e/ou LGBT's+ dos EUA e, posteriormente, do Brasil. E como dito, a partir da popularização e veiculação midiática das músicas, e, consequentemente, das danças da cultura Hip-Hop, em paralelo com a *house music* e a *House Dance*, perspectivas de profissionalização dos/as dançarinos/as começaram a se revelar no país – e no mundo.

Nessa ótica, dentre os panoramas de profissionalização, é interesse desta pesquisa analisar os processos de formação e atuação de educadores/as, compreendendo a transcrição das práticas espontâneas originárias da *Hip-Hop Dance* e *House Dance* para/com as exigências e procedimentos organizados em salas de aula – principalmente de estúdios particulares em contexto brasileiro.

Para isso, primeiramente, é preciso direcionar devida atenção às implicações perante o ensino-aprendizagem, geradas pelos processos de veiculação midiática e comercialização da *Hip-Hop Dance* e *House Dance* que aconteceram tanto nos EUA, quanto no Brasil – tendo em vista a velocidade com a qual as músicas e danças negras estadunidenses atingiram escalas mundiais, devido à internet, principalmente (OSUMARE; 2015; p. 63). Sendo assim, em tempos atuais, diante da hipervisibilidade mundial da cultura Hip-Hop, especialmente, Bragin afirma a existência de contradições, a qual muitos inovadores/as negros/as da cultura sempre contestaram, no que diz respeito à produção de cultura negra, aplicada aos moldes do sistema capitalista (BRAGIN; 2020; sp).

Basicamente, segundo Rodney William, o capitalismo, enquanto sistema econômico vigente nos países em questão, "tem na base de sua ideologia a propriedade

[34] Disponível em: < https://www.geledes.org.br/oralidade-cantos-e-re-encantos-vozes-africanas-e-afro-brasileiras/ > Acesso em 26/10/2020.

privada e a concentração dos meios de produção nas mãos de uma elite, que as operam visando acumulação e lucro" (WILLIAM; 2019; p. 105). Nesse sentido, através de uma configuração histórica, complexa e sofisticada de ação e permanência, constituiu-se o neoliberalismo[35], que implica a necessidade de manutenção contínua da chamada sociedade de consumo.

Ainda segundo o autor, "a sociedade de consumo configura-se pela comercialização intensa de bens de consumo e serviços em razão da produção elevada ou em série" e, por isso, "para que um produto alcance o sucesso, precisa passar por uma depuração, por um esvaziamento de significados" (WILLIAM; 2019; p.118). Sendo assim, a contradição referenciada por Bragin refere-se a estes processos de deturpação analisados por William, no que diz respeito ao fato do capital esvaziar a cultura Hip-Hop de seu valor histórico para produzir uma forma estática e despolitizada, com o intuito de atrair mais pessoas e gerar mais lucro (BRAGIN; 2020).

Diante disso, o autor nos apresenta análises complexas e profundas perante o conceito de *apropriação cultural*, o qual implica mecanismos de esvaziamento simbólico-cultural e adulteração de protagonismos perpetuados pela indústria cultural branca euro-americana, acerca, principalmente, das culturas negras e indígenas do Brasil. Nesse sentido:

> A questão da apropriação cultural é sobre uma estrutura de poder. Há um poder instituído na sociedade desde a colonização que delega aos dominantes o direito de definir quem é inferior nessa estrutura e como se pode dispor de suas produções culturais e até de seus corpos. Quando essas culturas inferiorizadas e seus elementos são apropriados pela estrutura dominante, perdem as características de inferioridade e passam a ser considerados exóticos, principalmente quando tem o potencial de se tornar lucrativos ou são transformados em tendência, em moda. (WILLIAM; 2019; p. 133)

À vista disso, o autor afirma que a instituição de diferentes ferramentas tecnológicas – principalmente, a internet e as redes sociais – permitiu a veiculação de hábitos, características e modos de vida de diferentes povos, o que passou a intensificar o despertar de desejos daqueles que não os compõem originalmente. Nessa lógica, ele aprofunda que "o simples fato de conhecer a cultura do outro, ainda que de forma profunda, não nos converte em um integrante" (WILLIAM; 2019; p.39), pois a cultura sempre busca reafirmar a identidade de um grupo.

---

[35] "Como funciona o liberalismo e o neoliberalismo? | O Gabinete, com Rita Von Hunty." Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=DVxELIxHN7Y > Acesso em 16/12/2020.

Por isso, ao se tratar da apropriação de elementos culturais negros e/ou indígenas, William afirma que os processos de *apropriação cultural* também estão diretamente associados ao racismo, pois "não consiste apenas em se apoderar de outra 'cultura', mas em desvirtuar armas de resistência cultural de grupos historicamente subalternizados" (WILLIAM; 2019; p.133). Dessa forma,

> Apoderar-se de símbolos tradicionais e transformá-los em mercadorias, em produtos que serão comercializados, numa lógica capitalista, como itens de moda ou objetos de consumo, é o efeito mais grave e perverso da apropriação cultural. As estratégias do sistema pressupõem que a dominação prevaleça e que se possa dispor destes bens sem nenhum tipo de referência ou reparação aos povos que os criaram e mantiveram (WILLIAM; 2019; p.144-145).

Sendo assim, por efeito destes processos estruturais, que atravessam a sociedade estadunidense e brasileira em diversas instâncias, – de diferentes formas, considerando os contextos históricos de cada país – se faz necessário analisar como as questões relacionadas à *apropriação cultural* atingem diretamente os/as educadores/as da *Hip-Hop Dance* e *House Dance*.

A partir do início dos anos 2000, a popularização e comercialização de novos videoclipes contendo dançarinos de *Hip-Hop Dance*, além da produção e veiculação internacional de novos filmes americanos de sucesso como *Honey* (2003), *You Got Served* (2004) e *Step Up* (2006), inspiraram novas gerações a se conectarem com esta dança (BRAGIN; 2020). Além disso, em depoimento ao documentário "H-URB 2.0" (2012), Edson Guiu – considerado um dos pioneiros da propagação da *House Dance* no Brasil – afirma que a partir de 2004, quando volta dos EUA – depois de alguns anos estudando e fazendo aulas com os/as pioneiros/as da *House Dance* de Nova Iorque – , passa a ensinar *House Dance* em academias de dança e eventos nacionais direcionados às danças urbanas afro-diaspóricas.

Sendo assim, diante do sucesso das coreografias e estéticas corporais apresentadas pelos/as artistas da época, as academias de dança erudita já haviam aberto espaço para professores/as destas danças, visando atrair mais pessoas e, consequentemente, mais dinheiro. No Brasil, pauta-se, portanto, um novo espaço de convivência e amadurecimento destas danças, o qual distancia os/as praticantes das esferas sinestésicas originais, no que diz respeito, principalmente, a cultura *House* e consequentemente, a *House Dance*, visto que a dança vem direto para as academias particulares, distante dos espaços e das práticas nas ruas e/ou nos *clubs undergrounds*.

Nesse sentido, estas danças passaram a atingir pessoas – sobretudo adolescentes e jovens – de classes sociais mais privilegiadas, compostas majoritariamente por pessoas brancas. Em consequência, muitas/os estudantes brancos de ballet clássico e jazz, principalmente, passaram a compor as salas de aula e, posteriormente, o protagonismo docente em *House* e *Hip-Hop Dance*, com o intuito de se apropriarem das sequências e estéticas corporais, sem necessariamente se interessarem, compreenderem e vivenciarem as realidades, as culturas, os princípios e os estilos de vida que as constituem para além das salas de aula. Nesse sentido, em paralelo com os processos de amadurecimento das práticas educativas nos Estados Unidos,

> Mesmo que mais e mais estúdios ofereçam hip-hop, muitos professores/as e dançarinos/as não necessariamente entendem sua profundidade. "Existem muitos dançarinos de jazz por aí dançando '*pseudo hip-hop*', diz Stretch. "Muitos professores/as não sabem a história e estão ensinando somente os passos. Eles/as estão aprendendo por vídeos, mas não sabem sobre a cultura. Se vocês veem a Britney Speras, vocês pensam que ela é hip-hop, mas ela nunca foi hip-hop. Foi completamente diluído. E os estúdios não estão nem aí, porque o hip-hop é uma de suas maiores fontes de dinheiro. (WISNER; 2006; sp) (tradução livre)[36]

Em diálogo com o depoimento de Stretch, Bianchini (2016) afirma que o termo Hip-Hop vivenciou um processo de banalização, na medida em que seu amadurecimento – enquanto modalidade de dança – foi sofrendo alterações dentro das academias particulares, no que diz respeito à estética corporal e às músicas utilizadas. Em consequência, os/as professores os quais Stretch identifica como "*pseudo Hip-Hop*" agregaram movimentações e músicas pop descendentes da *jazz dance*, o que dá origem às "danças comerciais", pautadas exclusivamente por coreografias com "pouca, ou nenhuma conexão com os ambientes das festas, ou com o improviso" (BIANCHINI; 2016; sp.).

Dessa forma, a partir do momento em que coreografias de *Hip-Hop Dance* e *House Dance*, juntamente de suas estéticas corporais passaram a ser mais comercializadas e hipervalorizadas, em detrimento das vivências e práticas *freestyle* originárias, suas bagagens históricas, culturais e políticas começaram a ficar em segundo plano, pois o interesse maior passou a ser a conquista do virtuosismo técnico/estético somente.

[36] Even though more and more studios have hip hop, many teachers and dancers don't necessarily get it. "There are a lot of jazz dancers out there doing pseudo hip hop," says Stretch. "A lot of teachers don't know the history, they're just teaching the steps. They're learning from videos, but they don't know the culture. If all you see Britney Spears, you think that's hip hop, but that's never been hip hop. It's completely watered down. And studios could care less, because hip hop is one of their biggest moneymakers." (WISNER; 2006; sp)

Isso também ocorre porque, as práticas educativas localizadas, principalmente, em escolas de ensino formal e academias particulares de dança ainda reforçam modelos tradicionais de ensino-aprendizagem, na medida em que potencializam metodologias enraizadas na reprodução do movimento (MUNDIN; 2014; p. 55). Esta herança se manifesta, sobretudo, perante a hegemonia do ballet clássico, considerada técnica base para a formação de bailarinos/as profissionais (GERALDI; 2007; p. 79-80).

Nessa lógica, Geraldi afirma que isso acarreta a imposição de seus moldes no ensino de outras manifestações em dança, diante da busca pela execução dos movimentos, vinculada a ideais de perfeição. Sendo assim, este proceder em dança se relaciona e "permanece muito arraigado a um ensino tradicional de a muitos anos, do bailarino que busca a técnica como sinônimo de virtuosismo" (MILLER; 2007, p.28), e que deve, portanto, atender exigências de atributos físicos ideias, além de qualidades tônico-motoras específicas e apropriadas (GERALDI; 2007; p. 79).

Nessa lógica, a partir da inclusão da categoria "danças urbanas"[37], que inclui, principalmente, danças comercias em festivais e concursos de dança eurocêntricos – como o Festival de Dança de Joinville e o Passo de Arte de Indaiatuba – além da criação de *reality shows* norte-americanos – como o American Dance Best Crew – e eventos competitivos brasileiros – como o FIH2 (PR) –, afirmava-se cada vez mais o apelo a coreografias em contagem de oito, as quais enfatizam a precisão técnica e estética da coletividade dos/as bailarinos/as envolvidos/as. Por isso, o uso do espelho se mostrou fundamental, e a frontalidade do corpo passou a ser hipervalorizada, tendo em vista a hegemonia dos palcos italianos nos espaços tradicionais de comercialização da dança. À vista disso, segundo Rosa Primo:

> A frontalidade entra em desacordo com a própria corporeidade dançante desses bailarinos. Neles, a ausência de peso, vivida ao mesmo tempo como propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse no interior de seu corpo, é completamente negativada pela frontalidade, entrevando o movimento enquanto tal (PRIMO; 2013; p. 115).

[37] No primeiro semestre de 2020, emergiu um debate importante sobre as problemáticas da palavra "*urban*" e "urbana", devido ao fato desta palavra carregar um histórico pejorativo e racista, categorizando de forma excludente artistas negros/as, tanto da dança, quanto da música. Em entrevista a Rollling Stone, Hugo Oliveira afirma que "O termo 'urban' foi estrategicamente utilizado para escamotear as culturas negras. A problemática dele, ao meu ver, se dá porque esse grande guarda-chuva não dá conta da origem de quem são os personagens que construíram essa dança ou aquela música". Dessa forma, é interessante notar que a inclusão das "danças urbanas" nestes festivais e concursos de dança é questionável, o que os torna, inclusive, responsáveis pela propagação de processos de apropriação cultural, na medida em que as academias que se inscrevem perpetuam danças comerciais, principalmente. Além disso, os/as jurados/as, que muitas vezes são especializados em danças como ballet, jazz ou dança contemporânea, avaliam o "melhor jeito" de se dançar a partir de uma perspectiva superficial que quem não conhece as danças, muito menos as culturas envolvidas. Reportagem disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-categorias-urbanas-criam-barreiras-para-as-musicas-e-dancas-negras-e-perpetuam-o-racismo/> Acesso em: 19/12/2020.

Nessa continuidade, de acordo com Bragin (2020), este tipo de prática coreográfica é muito comum atualmente, e geralmente são os primeiros contatos que muitas pessoas tem com a *Hip-Hop Dance*, principalmente, mas que também se aplica à *House Dance*, o que acarreta em uma redução demasiada de vivência, entendimento e percepção da complexidade cultural destas danças (BRAGIN; 2020). Nesse sentido, em diálogo com os estudos de Sylvie Fortin, Geraldi expõe que estas práticas "enfatizam o corpo reprodutor, a aparência externa do movimento e o professor como imagem de referência principal do aluno." (GERALDI; 2007; p 82).

À vista disso, os ambientes universitários em Dança surgem como uma possibilidade de desmistificação e reconstrução desta lógica, pois promovem a ampliação de conhecimentos e práticas em dança construtivistas (MUNDIN; 2014, p.56), pautadas por técnicas e vivências que possibilitam a experiência pessoal e sensível de cada estudante perante o conhecimento (GERALDI; 2007; p. 82; apud. FORTIN). Sendo assim, diante disso, questiono-me: será que o distanciamento com as universidades e, portanto, com as discussões contemporâneas de prática e ensino em dança podem ter criado fronteiras para a expansão e criação de novas metodologias, ressignificações e práticas artísticas específicas em *House* e *Hip-Hop Dance*?

À vista disso, resgatemos Djamila Ribeiro e o fato de que os saberes e vozes de grupos historicamente subalternizados – como o de pessoas negras e LGBT+ – são deslegitimados e invisibilizados, o que acarreta a não participação dos mesmos em certos lugares. Portanto, "não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas" (RIBEIRO; 2019; p. 63-64). Nessa lógica, ela ainda nos incentiva a refletir:

> Quantas autoras e autores negros o leitor e a leitora, que cursaram a faculdade, leram ou tiveram acesso durante o período da graduação? Quantas professoras ou professores negros tiveram? Quantos jornalistas negros, de ambos os sexos, existem nas principais redações do país, ou até mesmo nas mídias ditas alternativas? (RIBEIRO; 2019; p.63)

Dessa forma, uma vez que a formação dos/as professores/as se dava majoritariamente, se não completamente, com qualidade autônoma e independente, sem respaldo teórico-prático consistente e específico perante as complexas configurações histórico-culturais da *House* e *Hip-Hop Dance*, a partir do momento em que estes/as profissionais puderam compor a programação de aulas regulares dentro de estúdios de

dança tradicionais e, muitas vezes, elitizados, se viram praticamente obrigados à adaptar suas práticas espontâneas para os moldes rígidos e eurocêntricos, de acordo com os padrões de funcionamento destes locais. Ou seja, a dança poderia ser vendida e incluída, se desvinculada de sua cultura e condutas originais, além de apartada dos sujeitos que a originaram.

Evidenciam-se, portanto, processos perversos de *apropriação cultural*, na medida em que se observa a popularização de danças de culturas afro-diaspóricas sendo esvaziadas de sentidos políticos de resistência, potencialmente transformadores de estruturas sociais, para se tornarem acessórios excêntricos e tendências de moda. Além disso, é evidente que estes processos também incluem o embranquecimento da *Hip-Hop Dance* e da *House Dance*, visto que se populariza elementos de acordo com os interesses do mercado, que escolhe "entre pessoas brancas aquelas que julgam ter potencial para o sucesso" (WILLIAM; 2019; p. 149).

Sendo assim, "o capitalismo segue operando com a mesma mentalidade colonial e racista, continua definindo o que é bom como branco e o que é ruim como preto" (WILLIAM; 2019; p.149). Nessa lógica, é importante ressaltar o tom de indignação do dançarino e professor de *House Dance* Ejoe Wilson em um de seus depoimentos para o documentário "*Check Your Body at The Door*" (2012), na época em que a *House Dance* se concentrava, majoritariamente, nos *clubs* de Nova Iorque:

> "Isso me dá nojo... quando, por exemplo, alguém como uma artista do Ballet diz: 'oh, então que tipo de dança você pratica?' 'Eu pratico uma colaboração entre a rua, Hip-Hop e House, sabe? Tipo passos no *breakdown*' 'ah, mas isso não é dança de verdade.' Tá ligado? 'ah, então o que você chamaria de dança de verdade?' 'oh, *pliés*, *rond de jambe*, e *filé mingons*, blablabla e tudo isso'". (tradução livre)

Todavia, ainda que os/as profissionais da *Hip-Hop* e *House Dance* atravessaram, e ainda atravessam estes contextos de estigmatização e exotização, é importante evidenciar que tais processos não foram, e não são capazes de invisibilizar completamente a grandeza destas duas culturas afro-diaspóricas subversivas e periféricas.

Primeiramente, mesmo que com todas estas problemáticas, é importante ressaltar que a comercialização destas danças gerou – e gera – oportunidades de trabalho para muitos/as artistas e educadores/as nascidos/as e criados/as em contextos periféricos, apresentando caminhos possíveis para a profissionalização por intermédio da arte. Além disso, mesmo que a formação de gerações de professores tenha sido sem respaldo

acadêmico, isso não invalida o conhecimento e a sensibilidade pedagógica de muitos educadores e educadoras, pois, como dito, a *oralidade*, além das experiências cotidianas vinculadas às danças e aos princípios das culturas *House* e/ou Hip-Hop possibilitam a ampliação da consciência político-social e histórico-cultural. Por isso, não é digno generalizar todos/as os/as educadores/as de *House* e/ou *Hip-Hop Dance* como meros/as apropriadores/as e/ou professores/as medianos.

Isso porque, é preciso levar em consideração que grande parte dos/as educadores/as também são bailarinos/as, por isso, pesquisam e vivenciam estas culturas para além das salas de aula. Dessa forma, se faz necessário dignificar as práticas autônomas, mais conhecidas como *treinos* de cada educador/a, pautados, principalmente, por práticas *freestyle* e pesquisas aprofundadas acerca dos passos sociais específicos de cada dança.

Além disso, é importante ressaltar o fato de que cultura *House* e cultura Hip-Hop compreendem *estilos de vida* de artistas e pessoas pertencentes às comunidades afro-diaspóricas, periféricas e/ou LGBT+, que constroem estas comunidades nos tempos que ocorrem e, que prezam e dão devida importância às histórias de origem e práticas originárias, vinculadas às ressignificações e práticas atuais. À vista disso, destaco o trabalho de alguns coletivos independentes e contemporâneos, compostos por artistas, educadores e educadoras, que fomentam a cultura *House* no Brasil, tais como o Encontro House Brasil (SP), o Bonde do Jack (RJ) e o House Dance Floripa (SC).

Em função disso, mesmo que em estúdios de dança particulares, ainda persistam "práticas corporais ligadas à representação do corpo" (GERALDI; 2007; p.82; apud FORTIN), as quais hipervalorizam processos coreográficos em detrimento de técnicas de improviso e outras práticas alternativas, é possível dizer que aulas de *Hip-Hop Dance* e *House Dance* não possuem a mesma atmosfera sinestésica que uma aula de ballet clássico ou jazz, por exemplo. Por isso, é importante valorizar as particularidades desta cultura de aulas – pautada por coreografias – que tendem a construir um tempo-espaço, possivelmente, subversivo às técnicas e moldes de danças eurocêntricas. Nesse sentido, Rosa Primo expõe que:

> O lugar não determina a dança em todos os seus aspectos. O corpo reinventa-se de outros espaços, mesmo no interior de um determinado espaço, criando assim figuras de resistência ao determinismo de um espaço arquitetural. Mais ainda, as danças urbanas estão envoltas a qualidades espaciais desagregadoras: brechas, atravancamento, amontoado, distanciamentos, vazios, viscosidade, o escorregadio ou a inclinação, criando o possível nas dobras do movimento latente. (PRIMO; 2013; p. 114)

Por isso, levando em consideração minhas vivências em aulas de *House Dance* e *Hip-Hop Dance* em diferentes espaços, observei que mesmo com coreografias, os/as professores/as sempre incentivaram os/as alunos/as a incrementar os movimentos com a própria personalidade, prezando sempre pela atenção ao tempo musical e coreografia geral, mas sendo possível executar variações perante os passos de dança. Além disso, algo bastante particular dessas aulas é a possibilidade de incentivar quem quer que esteja dançando com gritos e frases motivacionais, assim como nas *cyphers* dos *clubs* nova-iorquinos e das ruas brasileiras – algo que em uma aula de ballet clássico, possivelmente seria considerado desrespeitoso pelo/a o/a professor/a.

Além disso, as músicas também são outro elemento fundamental para a construção das aulas, pois são tão protagonistas quanto os/as dançarinos/as. Dessa forma, a relação intrínseca entre música e dança, como princípio fundamental da cultura *House* e da cultura Hip-Hop se mantém, na medida em que se destacam aqueles/as professores/as que prezam por uma curadoria impecável, assim como os/as DJ's dos *clubs undergounds*. E acerca dos diálogos entre música e dança, destaco a colocação de Luciane Ramos perante tais relações voltadas, especificamente, às musicas e às danças negras:

> Ela é, por natureza, intrínseca e, portanto, uma troca entre música e dança. Se a gente pensar em diversas danças tradicionais negras, a música e a dança não existem separadamente e isso não é uma relação catastrófica, não é que uma não exista sem a outra, mas uma nasce com a outra, por isso *com*. O *com* tem sentido. Mas a gente pode usar, ou nos valer, dessas estéticas separadamente ou trazer elas juntas. E aí mais um elemento importante também: como a nossa relação com a música possibilita a criação de dramaturgias também, possibilidades de conectar. (IESUS, MAYUMI, CRUZ; 2018; p. 141)

Nessa lógica, ainda que, exclusivamente, através de coreografias, muitos/as educadores/as possuem o potencial de construir e manter uma *vibe* impressionante. Dado que, a partir de uma condução cuidadosa e envolvente, mesmo sem os efeitos do escuro e das luzes decorativas dos *clubs*, a potência relacional entre os/as dançarinos/as e a música na sala de aula produz um tempo-espaço sujeito à contemplação e à experiência estética, visto que o corpo em estado de execução coreográfica também pode alcançar condições performáticas e autênticas de ser. Dessa forma, mesmo que envoltos a disposições eurocêntricas, há subversão, na medida em que "o corpo que dança não é apenas produzido pelo lugar, ele produz lugares" (PRIMO; 2013; p.115).

Diante destas perspectivas, ainda que muitos/as professores/as possuam a habilidade de conduzir práticas coreográficas potentes e convidativas, se faz necessário

refletir sobre a carência de práticas alternativas e, principalmente, práticas de improviso (*freestyle*) dentro de ambientes de ensino de dança mais tradicionais. É preciso reconhecer esta distância – que também se enuncia em diferentes esferas da dança – e assumir o desafio de incluir práticas *freestyle* em sala de aula. Afinal, atentando para os ambientes originários das festas e *clubs undergrounds*, tanto *Hip-Hop Dance*, quanto *House Dance* precedem improvisação, ou melhor, precedem a investigação autônoma e autêntica de cada dançarino/a. Nessa perspectiva, evidencio a mensagem final do *hip-hop dancer* e educador Henry Link para o documentário New School Dictionary:

> Saia da frente do espelho! Porque tudo o que você faz, cada erro que foi feito é um novo passo de dança. Então, se você não cometer um erro, você não está trazendo nada novo para o jogo. Você não está ajudando o Hip-Hop. Você não pode limpá-lo. Ele foi feito para ser cru, sabe, sujo. Não foi feito para ser limpo, organizado, padronizado. Sim, você vê danças limpas, alguns vão dizer até danças desajeitadas, mas, pra mim, isso é abstrato. Esse é o sentimento real, tá ligado? Se você está na frente de um espelho, você está inventando um sentimento e você está tentando limpar algo que você está fazendo de errado. Mas, se você realmente olhar pra isso, a coisa errada que você está fazendo é pensar sobre como fazer isso. Você não está sentindo, e essa é a primeira coisa errada, em qualquer dança. Se você não sentir o que você está fazendo, você está errado de começo. (LINK; 2008; sp) (tradução livre)[38]

Sendo assim, por este ângulo, questiono-me sobre as possibilidades de estratégias didáticas plausíveis e coerentes a fim de concretizar exercícios de *freestyle* diante destas danças. Além disso, também se faz necessário ressaltar a importância do aprimoramento das codificações, passos sociais e organizações corporais específicas de cada uma, com o intuito de promover exercícios e dinâmicas dialogáveis com as diferentes estéticas e essências poéticas. Assim, evidencio, portanto, um dos caminhos a serem embasados para o que eu chamo de prática consciente e libertadora em *House* e *Hip-Hop Dance*.

Por fim, também se faz necessário dar devida importância aos trabalhos socioeducativos desenvolvidos em ONGS's e projetos sociais brasileiros, mediados por educadores/as sociais, muitas das vezes especializados/as em modalidades artísticas vinculadas à cultura Hip-Hop, principalmente. Nessa lógica, tendo em vista o caráter destes serviços, os quais promovem acolhimento, práticas de convivência e fortalecimento

[38] Get out of the mirror. Because everything you do, every mistake that has been made is a new dance step. So, if you don't make a mistake, you ain't bringing nothing new to the game. You're not helping Hip-Hop. You can't clean it up. It's meant to been raw, you know, dirty. It's not meant to be neat and tite and clean. Yeah, you got clean dances, you got, you know, some might say sloppy dances, but, for me this is abstract. That's you know, the real feeling. If you're in a mirror, you're making a feeling, and you're trying to clean up something you're doing wrong. But, if you actually look at it, the wrong thing you're doing is thinking about doing it. You're not feeling, that's the first wrong part in any dance. If you not feel what you're doing, you're wrong from the start.

de vínculos com pessoas – principalmente crianças, adolescentes e jovens – em situação de vulnerabilidade socioeconômica, se mostra fundamental resgatar a potencialidade que tais manifestações artísticas – em especial a *Hip-Hop Dance* – compreendem para formar sujeitos ativos na sociedade, através da expansão da consciência do corpo, integrada a da mente, reconhecendo a arte como agente de transformação política-social, promovida pelo e para o protagonismo das periferias brasileiras.

Nesse sentido, destaco o trabalho de Cristiane Correia Dias, o qual diz respeito à teorização e, sobretudo, à prática de uma pedagogia baseada na cultura Hip-Hop, centrada, em particular, na dança *Breaking*. Em seu livro "Pedagogia Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta" (2019), ela evidencia suas experiências enquanto educadora na ONG Casa do Zezinho, localizada no Parque Santo Antônio em São Paulo – SP, e expande suas reflexões para o âmbito da educação pública, em face da formação da juventude preta e periférica do Brasil. No livro, ela conclui:

> Acreditamos que em nossas experiências foi possível identificar na dança *breaking* um potencial para uma formação justa, democrática e emancipatória, sobretudo para os/as jovens negros/as periféricos/as, ao desvelar toda a barbárie a que o negro foi submetido e ainda o é. Para tanto, foi necessário provocar o *choque*, por meio de experiências e narrativas no ir e vir entre o passado e o presente, gerando praticas educativas capazes de permitir tocar em feridas abertas, tornando possível, ao mesmo tempo, potencializar a criatividade dos/as jovens, utilizando o Hip-Hop como um universo de possibilidades. (DIAS; 2019; p. 95)

Em vista disso, destaca-se outro caminho primordial a ser aprofundado perante o embasamento de uma prática consciente e libertadora em *Hip-Hop Dance* e consequentemente, em *House Dance*, na medida em que se afirma a potência emancipatória destas danças para, sobretudo, jovens negros/as e periféricos/as da sociedade brasileira. Além disso, tendo em vista os processos de *apropriação cultural* aprofundados acima, se faz necessário dar devida atenção à construção de uma pedagogia crítica subversiva acerca dos contextos aos quais estes processos se aplicam. Nessa lógica, os processos e atributos políticos que constituem tais manifestações não podem ser ignorados, e necessitam ser proclamados durante as práticas educativas, seja através de discursos verbais e/ou sistematização de exercícios práticos.

CAPÍTULO III – EM DIÁLOGO: O INÍCIO DE UMA JORNADA PERANTE UM ENSINO CONSCIENTE E LIBERTADOR EM *HOUSE DANCE* E *HIP HOP DANCE*

> É tempo de reinventar os modelos que historicamente educaram nossos corpos, assentando-nos em diferentes pressupostos teóricos e práticos, ampliando criticamente as referências e as maneiras como nos percebemos desde dentro gerando corpos cientes de si e dos contextos ao redor. (FALCÃO, RAMOS; 2017; p. 172)

À vista das conjunturas histórico-culturais de origem e emersão no Brasil, além da análise acerca de algumas potências e contradições a respeito de práticas educativas em *House* e *Hip-Hop Dance*, se evidencia a urgência de se compreender possíveis rotinas educacionais que realmente contemplem e legitimem as profundidades históricas, culturais, estéticas e poéticas apresentadas por estas danças. Sendo assim, tendo em vista o caráter vivencial, que valoriza a experiência prática como fonte de elaboração de saberes, se mostrou necessário que o aprofundamento das perspectivas críticas se desse através do diálogo, da vivência, da troca de experiência com professoras e professores atuantes dos cenários em questão. Dessa forma, foram realizadas cinco entrevistas semiestruturadas com educadoras e educadores de *House* e/ou *Hip-Hop Dance*.

Tabela de entrevistados/as:

NOME DA(O) ENTREVISTADA(O)	**EDUCADORA(O) EM**	**BREVE CURRÍCULO**
Alauriê Porfírio	*Hip-Hop Dance*	Graduada em Bacharelado em Dança pela UniMetrocamp (2018), é dançarina e pesquisadora da cultura Hip Hop. Faz parte de diversos grupos e cias, participando de importantes eventos nacionais e internacionais de Danças Urbanas no Brasil. Título de 1º Lugar na batalha open style no evento do Unidança 2019 organizado pela Cypher. Possui experiências artísticas e elaboração de espetáculos em academias de dança com Ballet, Sapateado, Hip Hop e entre outros. Atua como Coreógrafa de eventos, Professora de Hip Hop e Educadora de Dança em Colégios particulares, além de ser Monitora Cultural de Hip Hop na casa da Cultura de Valinhos. Habilidades pedagógicas em adequações de planejamentos e didáticas diante

		da pluralidade e diversidade cultural.
Clévio de Souza (Nene)	*House Dance* e *Hip-Hop Dance*	Clévio de Souza, mais conhecido como Nenê, carrega na mochila 15 anos de experiência em *Hip Hop Dance* e *House Dance*. Ganhou, pelo menos, 25 prêmios em batalhas e festivais nacionais e internacionais. O dançarino, coreógrafo e professor saiu de Sumaré (SP) para o mundo - passando pelos Estados Unidos, Itália, França, Alemanha, Holanda entre outros países afora. Por onde passa, Nenê deixa mais do que técnicas e movimentos. É a conexão com a música, com a história do *house* e do hip-hop e com as pessoas que faz destes encontros experiências marcantes.
Hugo Oliveira	*House Dance*	É cria do Morro da Providência, artista da dança, educador, pesquisador, gestor cultural e doutorando em Comunicação Social pela UERJ, com tema sobre Passinho Foda no recorte entre juventude, redes sociais, arte e cidade. É o tipo de profissional multifacetado, atuante em ações socioculturais, o que conferiu experiências em instituições como Instituto Pereira Passos - IPP, ONU-Habitat - UPP Social/Rio+Social, Secretaria Estadual de Cultura - Superintendência de Cultura e Território (Programa Favela Criativa), nas ONGs Redes da Maré, GRES Portela - Projeto A gente quer Arte, CIEDS - Projeto Bairro Educador e IDEBRA - Projeto ConDança, e empresas privadas: Atento, Escala Eventos, Rede Globo (Caldeirão do Huck) e Firjan, na gestão de projetos e programas voltados para educação, dança, juventude, favela e desenvolvimento social. É ainda o idealizador do coletivo Bonde do Jack, do Galeria Providência, um dos coordenadores do Pré Vestibular Marielle Franco e do comitê de emergências SOS Providência. Desde o início de 2020 atua como coordenador de Educação no Museu de Arte do Rio.
Henrique Bianchini	*Hip-Hop Dance*	Educador Físico pela UNESP, Henrique Bianchini é pesquisador da cultura Hip Hop e das Danças Vernaculares Afro-estadunidenses há mais de 20 anos. Atua como professor e palestrante nos principais eventos ligados a estas manifestações no Brasil, além de atuar como professor de *Hip Hop Dance* na Casa da Dança Tati Sanchis em São Paulo há mais de 15 anos. É cocriador do aplicativo Next Move, do podcast Pé na Orelha e do curso de aperfeiçoamento para professores, Class Masters.

Stephany Peres	*Hip-Hop Dance* e *House Dance*	Nascida em Campinas/SP, iniciou seus estudos em 2009 diretamente com as Danças Urbanas, passsando pelo breaking, *Hip Hop Dance* e Dancehall, sendo os dois últimos, os estilos com os quais trabalha diretamente em suas aulas regulares e workshops. Atualmente também estuda a *House Dance*. Obtêm experiências com eventos nacionais e internacionais; entre eles representando por duas vezes o Brasil no Hip Hop International em Las Vegas/Nevada (2013 e 2014) com seu grupo Yo! Hip Hop. Integrante e cofundadora do Logus Dem (um grupo de estudos sobre a cultura e a dança Dancehall com intuito de propagar o conhecimento através de aulas regulares e workshops realizados em conjunto). Atualmente é uma das coreógrafas do grupo de competição Yo! Centro Artístico e Mentora do grupo de estudos da academia Ritmei em Campinas. Além do seu currículo em dança, também possuí graduação em Educação Física e técnico profissionalizante em Publicidade e Propaganda.

As perguntas foram:

1) Você poderia comentar brevemente sobre sua formação enquanto educador/a em *House Dance* e/ou *Hip-Hop Dance*?

2) O que você considera ser um ensino consciente e libertador em *House Dance* e/ou *Hip-Hop Dance*?

3) Quais são as metodologias que você costuma utilizar em suas práticas educativas?

4) Enquanto educador/a, você costuma englobar discussões políticas, sociais e raciais em sala de aula?

5) Qual é a relação que você compreende entre improviso (*freestyle*) e *House Dance* e/ou *Hip-Hop Dance*?

Sendo assim, a busca por uma atuação consciente e libertadora em *House* e *Hip-Hop Dance* aqui elaborada, se deu de forma coletiva, na medida em que as falas e as experiências dos/as cinco educadores/as serviram de instrumentalização teórica para o amadurecimento de reflexões consistentes acerca das temáticas de interesse. Além disso, em diálogo com os/as educadores/as, as práticas teorizadas de bell hooks e Paulo Freire também se evidenciaram na elaboração das perspectivas críticas perante o que se entende, principalmente, por um ensino consciente e libertador.

A análise das entrevistas se deu de forma qualitativa e, a partir disso, evidenciaram-se três grandes categorias para aprofundamento discursivo, que serão discutidas nos próximos itens, sendo elas: 3.1) a conceituação de um ensino consciente e libertador; 3.2) o *freestyle* como prática da liberdade e 3.3) a conscientização "político-socio-cultu-racial".

3.1 A CONCEITUAÇÃO DE UM ENSINO CONSCIENTE E LIBERTADOR

Em frente às contribuições teórico-práticas de Paulo Freire e bell hooks, é possível, sem muito detalhar, descrever o que se espera de uma atuação consciente e libertadora de educadoras e educadores. Nesse sentido, diante da grandiosidade de ambos os trabalhos, é importante elucidar que, em meio a tantos conteúdos, a presente pesquisa se debruçou acerca das temáticas que envolvem diretamente o espectro das palavras "consciência" e "liberdade" no que se refere à prática docente teorizada por ambos intelectuais.

Sendo assim, em primeiro lugar, a respeito de uma pedagogia engajada, hooks escreve:

> A educação como prática da liberdade é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender. Esse processo de aprendizado é mais fácil para aqueles professores que também creem que sua vocação tem um aspecto sagrado; que creem que nosso trabalho não é o de simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos. Ensinar de um jeito que respeite e proteja as almas de nossos alunos é essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar do modo mais profundo e mais íntimo. (HOOKS; 1994; p.25)

Nessa lógica, partindo do pressuposto de que *House Dance* e *Hip-Hop Dance* são manifestações em dança que pautam a liberdade expressiva, além da valorização da individualidade de cada pessoa; e que, portanto, compreendem o corpo como – nas palavras de Falcão e Ramos – "entidade viva" (FALCÃO; RAMOS; 2017; p. 163) capaz de produzir experiências e significados dos mais íntimos, se mostra necessário que educadores/as destas áreas se comprometam a estimular práticas que impulsionem este crescimento espiritual evidenciado por hooks. Isto posto, em concordância com tal ponto de vista, Hugo Oliveira e Henrique Bianchini afirmam que:

> E como você deve ter visto no documentário da Sally Sommer, lá no começo, não tinha uma regra do que podia e do que não podia. Eram *freestepers*, *freespirits*, eram pessoas livres, e essa liberdade, óbvio, ela vai construindo uma estética, uma identidade, até por uma necessidade de existência, porque se não

> essa história se perde. Então se organiza essa história como mote, como uma ideia de manter uma tradição, de dar uma continuidade, de fazer com que ela possa ser mantida, preservada de alguma forma. Mas, é muito comum você ouvir dos pioneiros que aquilo não determina o que é aquela cultura. Aquela cultura é muito mais ampla (OLIVEIRA; HUGO)[39].

> [...] se você tentar promover descobertas sobre essas danças ignorando esse elemento essencial e fundamental, que ninguém escolheu, isso não é uma opinião, isso é inerente à própria existência dessas danças. Se você ignorar a necessidade dessas danças de se entregarem como ferramentas expressivas da individualidade, portanto, se você ignorar isso, é como se fosse um sacrilégio, o maior dos desperdícios, é como se fosse uma das maiores maldades que você pode fazer. Então, enfim, essas danças servem ao propósito da individualidade. Se a gente pensar na cultura Hip-Hop, um dos pilares é a criatividade, a individualidade, a personalidade, isso é um dos pilares (BIANCHINI, HENRIQUE)[40].

À vista disso, alinhada a este princípio fundamental, Stephany Peres comenta:

> É realmente tornar o ambiente mais acolhedor e aconchegante dentro do estudo que eu estou fazendo com eles. Por exemplo, o estudo que eu fiz de treino semana passada eu deixei a sala com se fosse uma balada, e aí, eu passei as ferramentas que eu queria trabalhar com eles: alinhamento de pés, brincadeiras de ponta e calcanhar, peso, transferências, e tudo mais. E no final, eles estavam fazendo coisas incríveis e é muito legal que eu consigo pegar isso com eles. Eu gosto de deixar eles libertos pra pensar que o seu corpo é único, que seu corpo é uma coisa e o meu corpo é outra coisa (PERES, STEPHANY)[41].

É interessante ressaltar a conexão que Peres estabelece entre a sala de aula e os *clubs*, enquanto espaços originários de amadurecimento tanto da *House Dance*, quanto da *Hip-Hop Dance*. Isso evidencia o vínculo entre suas práticas educativas atuais com a valorização do contexto histórico destas danças, o que promove a afirmação dos pilares evidenciados por Oliveira e Bianchini, na medida em que a ambiência da sala de aula propõe estimular cada educando/a em sua investigação de movimentação espontânea. Em outras palavras, é como se cada estudante estivesse desfrutando de sua dança em uma festa, na qual lhe é permitido dançar com personalidade e autenticidade.

Ademais, para que a educação realmente se concretize como prática da liberdade, hooks também evidencia a importância do crescimento intelectual dos/as alunos/as envolvidos/as. Desse modo, em confluência com o amadurecimento subjetivo de cada estudante, é necessário que os/as educadores de *House* e/ou *Hip-Hop Dance* também estimulem a absorção consciente das condições e contextos sociopolíticos e culturais que

[39] Trecho da entrevista de Hugo Oliveira dada à autora em 09/10/2020.
[40] Trecho da entrevista de Henrique Bianchini dada à autora em 12/10/2020.
[41] Trecho da entrevista de Stephany Peres dada à autora em 15/10/2020.

rodeiam historicamente estas danças, em diálogo com as conjunturas contemporâneas os quais participam educador/a e educandos/as.

Sendo assim, atentando para os enredos afro-diaspóricos específicos de ambas manifestações, incluindo os processos de emersão dialeticamente difundidos e subalternizados, se torna necessária a valorização de experiências da vida cotidiana como elementos fundamentais para a composição dos círculos sociais e princípios que regem a prática educativa em *House* e *Hip-Hop Dance*. Em vista disso, em entrevista com Alauriê Porfírio, em um de meus comentários evidencio que:

> não tem como separar a dança de um contexto histórico, até porque a dança acontece, pois ela é atravessada por seres humanos. E seres humanos são um acúmulo de muitas histórias, muitas vivências. O corpo vai acumulando histórias, e histórias envolvem o que? Relação com pessoas, relação com lugares, relação com sociedade, com violência, com opressão. Então, não tem como falar que dança é só movimento porque não é, né? (BABA; MELISSA)[42]

Logo, ensinar *House* e/ou *Hip-Hop Dance* vai além do campo específico da dança, que envolve o crescimento espiritual, a organização corporal, o aprimoramento técnico do movimento, entre outras coisas. É indispensável que se pense em uma formação de seres humanos integrais, que busquem não somente o conhecimento em dança, "mas também o conhecimento acerca de como viver no mundo" (HOOKS; 1994; p. 27). Nessa lógica, em diálogo com Freire, se mostra necessário que, enquanto educadores/as, tenhamos consciência que "ensinar exige compreender que a educação é uma forma de intervenção no mundo" (FREIRE; 1996; p.98). Por isso, a prática educativa consciente e libertadora reivindica a tomada de posição frente às contradições e violências acometidas pela ideologia dominante, que, em meio ao sistema capitalista, há muito impõe a legitimação unilateral de epistemologias e modos de vida eurocêntricos (FALCÃO; RAMOS; 2017; p. 163). Sendo assim,

> Sou professor a favor da decência contra o despudor, da liberdade contra o autoritarismo, da autoridade contra a licenciosidade, da democracia contra a ditadura de direita ou de esquerda. Sou professor a favor da luta constante contra qualquer forma de descriminação, contra a dominação econômica dos indivíduos ou das classes sociais. Sou professor contra a ordem capitalista vigente que inventou essa aberração: a miséria na fartura. Sou professor a favor da esperança que me anima apesar de tudo. Sou professor contra o desengano que me consome e me imobiliza. Sou professor a favor da boniteza da minha própria prática, boniteza que dela some se não cuido do saber que devo ensinar, se não brigo por este saber, se não luto pelas condições materiais necessárias sem as quais meu corpo, descuidado, corre o risco de se amofinar e de já não ser o

[42] Comentário da pesquisadora na entrevista de Alauriê Porfírio dada em 13/10/2020.

> testemunho que deve ser de lutador pertinaz, que cansa, mas não desiste. Boniteza que se esvai de minha prática, se, cheio de mim mesmo, arrogante e desdenhoso dos alunos, não canso de me admirar (FREIRE; 1996; p. 102-103).

E para que as palavras deste discurso se concretizem na prática, é preciso sempre se atualizar. As discussões e as visões de mundo precisam ser aprofundadas com devido tônus e multiplicidade epistemológica, por isso, "ensinar exige pesquisa" (FREIRE; 1996; p. 29) e a "corporificação das palavras pelo exemplo" (FREIRE; 1996; p.34). Dessa forma, uma vez consciente, se "implica o compromisso da educadora com a consciência crítica do educando cuja 'promoção' da ingenuidade não se faz automaticamente" (FREIRE; 1996; p. 29).

Nesse sentido, a leitura de teorias críticas acerca de conteúdos que envolvem as categorias gênero, raça, classe e sexualidade – enquanto mecanismos de manutenção, promoção e superação de desigualdades sociais –, além de trabalhos relacionados à educação, arte-educação e "dança-educação" podem atribuir um caráter libertador à prática educativa, na medida em que a teoria "só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim" (HOOKS; 1994; p.86).

Além disso, é essencial levar em consideração que os saberes para a construção e atualização de práticas educativas conscientes e libertadoras, não se constituem, exclusivamente, através da teorização intelectual aos moldes acadêmicos. É importante lembrar da *oralidade* e dos "saberes socialmente construídos na prática comunitária" (FREIRE; 1996; p. 30). As festas, as batalhas de dança, as letras de rap, a vivência da sexualidade, a ancestralidade, entre outras experiências, constituem profundidades e sabedorias que moldam a existência e a criticidade humana. Nesse sentido, é de se valorizar quando Hugo Oliveira expressa que "eu acho que boa parte do mérito da minha formação, eu sempre brinco: é do meio de esquina, é da faculdade de letras ocultas e da rualogia" (OLIVEIRA, HUGO)[43].

Nessa lógica, assim como bell hooks (1994), acredito que a fusão entre experiência e teoria evidencia uma relação potente no que se refere a uma atuação pedagógica consciente e libertadora em *House* e/ou *Hip-Hop Dance*. Sendo assim, enquanto educadora consciente tenho a responsabilidade de identificar a partir de qual realidade social e de quais experiências de vida parto quando estou licenciando, além de evidenciar as referências – sejam elas artísticas, ancestrais, intelectuais ou acadêmicas – que me

[43] Trecho da entrevista de Hugo Oliveira dada à autora em 09/10/2020.

acompanham para o amadurecimento de dinâmicas e reflexões coerentes relacionadas aos princípios filosóficos, às poéticas e às estéticas de movimento da *House Dance* e/ou *Hip-Hop Dance*.

3.2 O *FREESTYLE* COMO PRÁTICA DA LIBERDADE

Ao que se evidencia na emergência histórica dessas danças, afirma-se que o improviso, ou melhor, o *freestyle* é a principal linguagem dançante que edifica *House* e *Hip-Hop Dance*. À vista disso, ao retomar as análises de Sommer (2001) – evidenciadas no primeiro capítulo – acerca das experiências subjetivas ocasionadas pelas interações improvisadas entre DJ's e dançarinos/as, dançarino/a e dançarino/a, entre um coletivo de dançarinos/as e outras possibilidades, é possível absorver que a profundidade vivencial e espiritual provocadas por tais relações evidenciam que

> o *freestyle* é libertador, o *freestyle* é você e a dança. Acho que é o significado maior do Hip-Hop e do *House*: é você ser você e acabou. Sabe? É todo mundo trocar um com o outro. [...] porque quando a gente realmente se solta, de dentro pra fora e ouve a música e consegue explodir tudo isso, trazer o interno, a gente consegue ver identidades. Ali, a gente não está falando de coreografia, não está falando de espetáculo. A gente está falando de seres, cada ser é um ser, a música está falando com todo mundo, mas cada um está recebendo de uma maneira e cada um está se expressando de uma maneira (DE SOUZA, CLÉVIO)[44].

Sendo assim, atentando para a potência criativa e emancipatória ocasionada pela experiência do *freestyle*, é importante problematizar as contradições a respeito das práticas educativas evidenciadas no capítulo anterior, as quais apontam a hipervalorização de processos coreográficos em detrimento de práticas de improviso em sala de aula. Por consequência, sem que lhes fossem perguntado, mais de um/a educador/a entrevistado/a apontou críticas acerca deste distanciamento.

Dessa forma, a partir de um olhar questionador diante da comercialização, atrelada aos processos de apropriação cultural destas danças, Bianchini aponta que a espontaneidade foi sendo deixada de lado, ao passo que as coreografias foram de institucionalizando como as principais possibilidades de existência das mesmas. Por isso,

[44] Trecho da entrevista de Clévio de Souza dada à autora em 13/10/2020.

atualmente, constituiu-se “a ideia de que essas danças são coreografadas e que improviso é uma coisa que eu posso fazer com elas, se eu quiser” (BIANCHINI, HENRIQUE)[45].

Nesse sentido, Clévio de Souza (Nene) complementa

> [...] quando alguém separa muito isso: ‘ah, não quero improvisar, só quero fazer sequência’, eu acho que falta o entendimento, acho que falta mais maturidade pra respeitar essa cultura. Se você não quer improvisar, não tem problema, cada um faz o quer. Só que, se você quer realmente entender essa cultura, trabalhar com essa cultura e representá-la de algum modo, você tem que no mínimo ter uma noção da história, da importância do *freestyle*. O improvisar, quando as pessoas falam ‘ah, não precisa improvisar’, eu acho que elas tratam isso como ‘ah, ficar dançando, improvisando’, tipo, é só isso, só essa dancinha. Só que é muito mais do que isso! O *freestyle* representava coisas, representava pessoas, raças, bandeiras, representava várias coisas. Não era só uma dancinha (DE SOUZA, CLÉVIO)[46].

Em contrapartida, tendo em vista os contextos consagrados de eventos de batalhas de *Hip-Hop Dance* e/ou *House Dance*, as quais podem ser organizadas em diversos formatos, contanto que se permaneça o confronto entre, no mínimo, duas pessoas através de uma performance *freestyle*, evidencia-se o reconhecimento do improviso dentro dessas culturas. Porém, por se tratar de uma competição, isso também acaba distanciando grande parte de participantes, pois institui a concepção de que é necessária muita propriedade técnica e corporal para improvisar. Segundo Bianchini

> Como é opcional, e depende de muita vivência, de muita segurança, depende de você ter alguma coisa no seu corpo. Então, ela não é algo que você consegue resolver já de cara, ela pede que você se envolva para que você tenha essa propriedade para simplesmente, dançar. É preciso ter propriedade. É como se fosse um filtro, essa ideia de dançar com espontaneidade, é quase como um filtro. É tipo, meu, quanto você está afim de se expor? Você está afim de verdade? Ou, quanto você tem no seu corpo? Você já se dedicou um pouquinho a isso? Quanto você tem coragem de experimentar? Você está afim? Sabe? É como se fosse um filtro para avaliar (BIANCHINI, HENRIQUE). [47]

Nessa continuidade, Stephany Peres também evidencia este questionamento:

> É que a gente tem o costume de padronizar muito o improviso, ‘ah, você tem que colocar um tempero aqui, um tempero aqui, um tempero aqui e agora sim, você está improvisando’, mas não é somente isso. Isso é uma construção do improviso, isso é, como que eu falo...um amadurecimento do improviso. Mas, o ‘antes do improviso’, eu pisar diferente, andando e brincando com o tempo já é improviso, só pisar. Eu mexer meu quadril brincando já é improviso, eu brincar só a cabeça, só o ombro, já é improviso (PERES, STEPHANY).[48]

[45] Trecho da entrevista de Henrique Bianchini dada à autora em 12/10/2020.
[46] Trecho da entrevista de Clévio de Souza dada à autora em 13/10/2020.
[47] Trecho da entrevista de Henrique Bianchini dada à autora em 12/10/2020.
[48] Trecho da entrevista de Stephany Peres dada à autora em 15/10/2020.

Isto posto, diante dos conflitos apresentados, felizmente, todos/as os/as educadores/as também evidenciaram possíveis estratégias pedagógicas para a incorporação de práticas *freestyle* em seus processos de ensino-aprendizagem. Em primeiro lugar, acredito que a declaração de Peres deve ser reiterada, na medida em que o sentimento, a conexão com as músicas e o movimento espontâneo precede a codificação e a estética da *House Dance* e/ou *Hip-Hop Dance*. À vista disso, Clévio de Souza expressa

> é mostrar que no andar delas, elas podem andar num ritmo, você pode andar em uma direção, você pode andar e variar essa andada, você pode andar com uma andada mais densa, pode fazer uma andada mais leve, mais rápida. E aí, a pessoa já fala 'caraca mano, eu não sabia que andar proporcionava tudo isso.' E aí, você já abriu um leque na cabeça dessa pessoa, já existe alguma coisa (DE SOUZA, CLÉVIO).[49]

Entretanto, no decorrer dos tempos, os/as participantes destas culturas foram amadurecendo e afirmando as próprias organizações corporais e passos sociais, por isso, é preciso ter em vista que

> Existem estes códigos, e uma vez assimilados você entendendo isso e respeitando o que foi feito, você tem então, a possibilidade, de forma consciente, de ter a sua liberdade. Você poder extrapolar, você poder transbordar, porque é muito mais sobre a liberdade. Então assim, você entende aquilo, você codifica aquela forma e, depois que você estrutura aquela forma, você tem a possibilidade de fazer os seus improvisos, de extrapolar, você tem a possibilidade brincar em níveis, em qualidades de movimento, em linhas de movimento, na troca com o outro, e aí, de fato, não tem uma barreira. E eu digo isso, porque é importante pensar que a gente não pode deixar tudo livre, porque se tudo é tudo, nada se concretiza. Então, é importante ter estes marcadores a partir do formato desta cultura, para que você consiga até identificá-la, tipo, ah beleza, isso aqui é *House*, isso é Hip-Hop (OLIVEIRA, HUGO)[50].

Dessa forma, na presença desta perspectiva, Alauriê Porfírio comenta sobre um de seus métodos para a incorporação do *freestyle* voltada, principalmente, para aulas de *Hip-Hop Dance* para um público infanto-juvenil

> Eu ensino alguns passinhos, por exemplo, eu tenho alguns passos sociais e falo: olha, agora o desafio é você ter que mesclar tudo; agora você tem que fazer isso de um jeito diferente; agora a gente vai fazer isso devagar. Sabe? E ao mesmo tempo, eles vão improvisando. Eu crio vários jogos, várias dinâmicas, por exemplo, eu coloco cada um num quadrado e você só pode dançar nesse quadrado, 'ah, mas eu vou dançar o que?', 'ó, te dou três passos e você vai ter que dançar em cima disso,

[49] Trecho da entrevista de Clévio de Souza dada à autora em 13/10/2020.
[50] Trecho da entrevista de Hugo Oliveira dada à autora em 09/10/2020.

> em cima dessa música', aí, eu vou trocando a música e eles vão trocando de ritmo (PORFÍRIO, ALAURIÊ)[51].

Desse modo, Porfírio certifica-se da construção de dinâmicas que atendem às demandas organizacionais e estéticas desta dança, ao mesmo tempo em que preza pela autonomia dos/as educandos/as perante a descoberta de suas próprias possibilidades de transbordamento dançante. Nesse sentido, Stephany Peres e Clévio de Souza também dialogam com este padrão de metodologia, visto que se utilizam de ferramentas como variações de direção, ritmos, velocidades, intenções entre outras coisas para aperfeiçoar passos sociais, além de expandir as possibilidades de movimentação dos/as educandos/as envolvidos/as

> eu gosto de passar uma ferramenta, de fazer eles trabalharem essa ferramenta, de dar possibilidades pra eles, de pedir pra eles explorarem mais, de pedir pra eles dançarem com o outro, de formar um ambiente de festa dentro da minha aula (PERES, STEPHANY)[52].

> você pega o *reebok* pra ela – que é um passo do Hip-Hop – e a pessoa entende a técnica, entende a mecânica desse passo no seu corpo e entende uma variação: pô, muda o tempo no meio do percurso. E aí, você pega esse passo social e vai passando, mostrando direções, 'agora faz pra mim esse passo girando, agora faz pra mim esse passo pra frente, agora faz pra trás, agora agachando'. (DE SOUZA, CLÉVIO)[53]

Ademais, é interessante evidenciar os processos metodológicos de Henrique Bianchini referente à suas aulas de *Hip-Hop Dance*

> eu ignoro a coreografia como uma ferramenta central.[...] Ela existe, tem seu potencial, seu valor, mas é algo muito distante do núcleo, do cerne dos meus métodos. [...] Por que? Justamente porque eu acabei de falar: eu entendo que a coreografia por si só, quando ela vem de um corpo só, ela é a antítese de tudo que essas danças precisam promover num processo de descoberta, de envolvimento. [...] Além disso, ideias construtivistas fazem parte dos meus processos. Então, assim, o conhecimento é construído no processo, a partir da relação direta, de atividade com os estudantes. [...] Então, eu tenho que colocá-los em processos de descoberta, de atividade, a maior parte do tempo. [...]Então, esse é um outro ponto muito importante nas minhas aulas: existe sempre um estado de desconforto, ou então, o que eu chamo de 'desafio acessível', é desafiador, porém, é possível chegar lá (BIANCHINI; HENRIQUE)[54].

Diante destas concepções pedagógicas, o entrevistado revela a possibilidade de uma atuação em *Hip-Hop Dance* – possivelmente aplicável em *House Dance* – pautada, quase

[51] Trecho da entrevista de Alauriê Porfírio dada à autora em 13/10/2020.
[52] Trecho da entrevista de Stephany Peres dada à autora em 15/10/2020.
[53] Trecho da entrevista de Clévio de Souza dada à autora em 13/10/2020.
[54] Trecho da entrevista de Henrique Bianchini dada à autora em 12/10/2020.

que, exclusivamente, por práticas *freestyle*, as quais concedem autonomia aos educandos/as ao retomar a espontaneidade como principal guia de emergência dançante. Além disso, em entrevista, Bianchini também cita Freire em alguns momentos, e o toma como referência para a corporificação de suas práticas enquanto educador. Sendo assim, propondo-se a construir o conhecimento em relação com as/os estudantes, é provável que se conecte com a noção freiriana de que "não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender" (FREIRE; 1996; p. 23).

Em conclusão, também evidencio as metodologias utilizadas por Hugo Oliveira,

> ó, eu utilizo muito Lucas Ciavatta, que é o método "O Passo", utilizo Laban, sobre qualidade de movimento, eu utilizo linhas de movimento do Byron Cox que é um *house dancer* americano e uma técnica que eu peguei das práticas de educação física, que é um processo metodológico misto, que ele mistura, o método parcial, método integral, se não me engano, e o misto. E aí, você faz a divisão entre eles. O método parcial é quando você só vai trabalhar passo e faz só passo, não faz mais nada com seu educando além disso, ou então, o outro você não trabalha passo, você trabalha essa fluidez, essa integralidade do corpo a partir de práticas e várias influências, e ah, o parcial também inclui processos coreográficos, você trabalha passo e coreografia. E o misto é a utilização dos dois, onde você consegue pegar essa coisa de passo, passo, coreografia, coreografia, como essa liberdade do integral. Então, dependendo da aula, ou das características do grupo, eu vou utilizando, no processo, estes mecanismos (OLIVEIRA, HUGO)[55].

Nessa lógica, tendo em vista a utilização de métodos coreográficos em confluência com práticas *freestyle* por parte de Oliveira, é possível concluir que, mesmo que com todas as problemáticas envolvidas, coreografias também podem ser utilizadas como ferramentas metodológicas libertadoras, na medida em que promovem o aprimoramento da organização corporal, memória, coordenação motora e performance dos/as educandos/as. O problema se evidencia quando há hipervalorização das mesmas, o que acarreta aos estudantes total dependência na imagem da/o professora/o, além de passividade criativa em relação à aprendizagem.

Sendo assim, diante destas perspectivas, é possível dizer que as práticas pedagógicas aqui apresentadas se aproximam de uma atuação libertadora em *Hip-Hop Dance* e/ou *House Dance*, na medida em que buscam estimular os/as estudantes em suas

[55] Trecho da entrevista de Hugo Oliveira dada à autora em 09/10/2020.

práticas autônomas de descoberta. Por isso, apresentam possibilidades de estratégias didáticas e metodológicas frente à concretização de uma futura rotina educacional libertadora, além de revelar o comprometimento destes/as educadores/as perante um ensino conectado às bagagens fundamentais que regem estas danças.

Ainda assim, é preciso evidenciar a predominância de contextos conservadores que incentivam práticas educacionais arraigadas aos moldes tradicionais de ensino que, muitas das vezes, estão ligadas a contextos de apropriação e mercantilização destas danças. Ademais, tendo em vista os processos racistas de invisibilização e marginalização em face dos saberes da *House* e *Hip-Hop Dance* se mostra necessário evidenciar o que foi dito por Hugo Oliveira

> porque, pela falta de discussão acadêmica, pela falta de discussão nos espaços hegemônicos da construção da realidade, a gente esteve de fora do que a dança contemporânea instituiu como a importância de determinado assunto, como é o caso do improviso. Só pra trazer um exemplo, hoje um dos motes da dança contemporânea é a utilização dos espaços urbanos da cidade como lugar de discussão política, de atuação. Pô, aí tá de sacanagem né, Mel? Sinceramente falando, a gente está na rua desde sempre! E a rua na sua maior plural ação, a rua que eu digo é notório, a gente sabe que a cultura Hip-Hop não é da rua né, é do *club*, mas a gente sempre se utilizou das *block parties*, dos espaços urbanos da cidade para as nossas práticas. Se a gente for um pouquinho mais pra trás, pensando em danças vernaculares, a gente sempre se utilizou destes espaços não acadêmicos para se manifestar, porque as artes cênicas dos palcos italianos, das luzes e das estruturas não deixavam a gente entrar mesmo, e pronto, acabou. Beleza, não deixa entrar? Então nós vamos fazer o nosso: no candomblé, na igreja, no grêmio, na escola de samba. Então assim, as práticas de improviso na nossa cultura, elas existes há muito tempo, mas a diferença é que o branco está descobrindo isso agora, e aí, isso tornou-se, e vem se tornando, um lugar de maior importância referente à liberdade do corpo e tal (OLIVEIRA, HUGO)[56].

À vista disso, é interessante reinterar que, historicamente, vivemos a contemporaneidade na dança, a qual propõe rupturas com os paradigmas clássicos e enrijecidos do corpo, possibilitando a emergência de corporeidades[57] que tendem a construir e desconstruir codificações corporais das mais diversas (BERNERD; 1990). Por esse motivo, Michel Bernard (1990) afirma que a arte contemporânea e, especificamente a dança contemporânea, nos ajuda a revelar as complexidades e profundidades existencias

[56] Trecho da entrevista de Hugo Oliveira dada à autora em 09/10/2020.

[57] "uma rede plástica instável, simultaneamente sensorial, motora, pulsional, imaginária e simbólica, que resulta de interferências de uma história dupla: ao mesmo tempo, a história coletiva da cultura à qual pertencemos e que forjou nossos primeiros hábitos de alimentação, de higiene, de caminhada, de contatos, etc., e a história essencialmente individual e contingente, nossa história libidinal que modelou a singularidade de nossas fantasias e de nossos desejos. Neste sentido, o corpo, como eu muitas vezes insisti, é a abertura e o cruzamento de um campo simbólico duplo e, como tal, a despeito de suas aparências, um fenômeno profundamente sem atribuição e dedicado ao jogo aleatório da temporalidade e à relativização de nossa maneira de habitar e de usar a espacialidade ambiente." (BERNARD;1990; p.68) (tradução de Henrique Rochelle)

compreendidas por estas corporeidades emergentes a partir da década de 1960. Em suas análises diante dos novos códigos da dança contemporânea, o autor apresenta uma séria de diretrizes que estruturam minimamente tais corporeidades e, entre elas, ele discorre sobre como corpo subverte a norma, acentuando a distorção ao invés da harmonia, quebrando com a concepção frontal e bidimensional do corpo, além de chocar os sentidos, se entregando às tensões e às pulsações energéticas internas, transbordando-as em uma multiplicidade de possibilidades de 'artes da despesa'.

Nessa lógica, é importante reafirmar que mesmo embasada por concepções revolucionárias e subversivas, esta dança se afirma, majoritariamente, em contextos de disseminação artística euro-americana branca e passa a ser valorizada nos espaços hegemônicos de produção de conhecimento em dança, como é o caso da Academia. Por isso, assim como Oliveira, Chris Gomes também afirma que "a dança contemporânea, caracterizada com um caráter elitista e de difícil acesso para as pessoas que vivem do outro lado da ponte, nos extremos da cidade" (MARTINS, MOURA, REIS; 2017; p. 9) ainda de releva em contextos brasileiros de difusão da dança, nos dias que ocorrem.

Em função disso, mesmo quando se certifica que tanto *House Dance*, quanto *Hip-Hop Dance* englobam subversões e transbordamentos dançantes tão complexos, apresentando-se enquanto epistemologias ou "formas africanizadas de escrita de si" (FALCÃO, RAMOS; 2017; p. 163) tão potentes quanto à chamada dança contemporânea, observa-se que elas são "comumente subsumidas pela perspectiva do folclórico e do acessório excêntrico" (FALCÃO, RAMOS; 2017; p. 163).

Por estes motivos, é inegável que as discussões e os protagonismos acerca dos processos pedagógicos e artísticos específicos em *House* e *Hip-Hop Dance* – estendendo para outras manifestações como o *Breaking*, o *Popping*, o *Locking*, o *Vouguing*, o *Dancehall*, entre outras – precisam ser encaradas com devida amplitude e profundidade nos espaços hegemônicos de produção de conhecimento em dança, visto que são epistemologias tão complexas que, inclusive, dialogam com diversas concepções contemporâneas da dança, dado que emergem no mesmo período histórico e se encontram em contextos de ressignificações artísticas atuais[58].

[58] Nesse sentido, ressalto o trabalho das companhias Fragmento Urbano (SP) e Cia. Gente (RJ), que pesquisam e se utilizam – de diferentes formas – das potências e poéticas identificadas nas formas africanizadas de escrita de si, entre elas, manifestações em danças afro-diaspóricas urbanas como o *Krump*, o *Popping* e o *Breaking*.

3.3 A CONSCIÊNCIA “POLÍTICO-SOCIO-CULTU-RACIAL”

Na presença essencial de retorno constante aos contextos históricos das culturas *House* e Hip-Hop, certifica-se a construção e organização de espaços nos quais pessoas, sobretudo, pretas, periféricas e LGBT+ buscavam por emancipação frente às condições desumanizadoras impostas pela hegemonia estadunidense e, consequentemente, brasileira branca e elitista. Nesse sentido, frente às discussões evidenciadas nos capítulos anteriores se mostra necessário que, enquanto educadores, reconheçamos que

> Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração e a violência um papel altamente formador. O que a raiva não pode é, perdendo os limites que a confirmam, perder-se em raivosidade que corre sempre o risco de se alongar em odiosidade. (FREIRE; 1996; p. 40)

Nessa lógica, à vista das potencialidades libertadoras, associadas às convicções contestadoras atribuídas à *House* e à *Hip-Hop Dance*, se mostra possível amadurecer práticas educacionais – conferidas às especificidades de cada dança – às quais possibilitam a organização consciente da justa raiva evidenciada por Freire, ao mesmo tempo em que se alimenta o afeto, o amor e o respeito à diferença individual e coletiva, na medida em que a experiência do *freestyle*, igualmente individual e coletiva, proporcionam vivências poeticamente e politicamente atreladas aos princípios de autoconhecimento, liberdade expressiva e contemplação à existência de outras pessoas.

Sendo assim, traço um paralelo com o trabalho desenvolvido pela Cia. Sansacroma, dirigida por Gal Martins, a qual potencializa uma linguagem estética em dança negra contemporânea, denominada “A dança da Indignação”, que salienta o “ato de se indignar” (MARTINS, MOURA, REIS; 2017; p. 77) em danças artisticamente e politicamente transferidas à ideia de que “a indignação gera um impulso de ação, agrega e não afasta ou ofende, promove senso de mudança da realidade e não se restringe apenas a atos de vingança e violência. Os fatos e verdades são suas ferramentas. A indignação mobiliza e o ódio paralisa” (MARTINS, MOURA, REIS; 2017; p. 77). Por isso, a busca por práticas educativas conscientes e libertadoras em *House* e *Hip-Hop Dance* dizem respeito à criação e proposição de possíveis ações pedagógicas que proporcionem a emergência de danças em corpos autônomos, autênticos e, sobretudo, indignados.

À vista disso, se mostra necessária à realização de práticas que visam o aprofundamento teórico-prático consciente diante dos saberes historicamente difundidos

pela cultura *House* e pela cultura Hip-Hop. Nesse sentido, atentando para o fato de que a dança não se constitui apenas por movimentos corporais, afirma-se a indispensabilidade de aulas exclusivamente teóricas acerca de suas trajetórias históricas e discussões contemporâneas. Assim sendo, Porfírio comenta

> na minha primeira aula, eu falo, já jogo de bandeja que a gente não vai dançar hoje, a gente vai sentar e conversar sobre a cultura do Hip-Hop. 'Vocês vão falar o que vocês acham que é, eu vou concordar com vocês, vocês podem discordar comigo, vamos trocar uma ideia, vamos bater um papo' (PORFÍRIO, ALAURIÊ)[59].

Diante desta afirmação, destaco o valor da expressão 'trocar uma ideia', a qual demonstra o interesse da educadora em construir um diálogo com os/as estudantes, o qual reconhece as concepções dos/as educandos/as frente à cultura Hip-Hop, no caso. Por consequência, a partir da troca de ideias entre educadora e educandos/as, o conhecimento se amadurece em conjunto e o debate ganha criticidade, na medida em que se espera da educadora a comunicação de perspectivas conscientes a respeito do próprio campo de estudo e vivência, com base nos argumentos apresentados pelos/a estudantes. Ademais, Porfírio também comenta sobre a reprodução de concepções conservadoras e preconceituosas por parte dos/as educandos/as em sala de aula

> Crianças são muito espontâneas, e ao mesmo tempo, elas reproduzem muitas coisas que elas veem e ouvem e elas não fazem ideia daquilo. Então, é muito mais sobre coisas que eles viram na internet, questões sobre política que elas só ouvem e reproduzem e não fazem ideia do que aquilo significa. Então, eu trago essa discussão pra dentro da sala de aula para, assim, abrir os olhos! (PORFÍRIO, ALAURIÊ)[60]

Em vista disso, ela evidencia a responsabilidade, enquanto educadora, de interferir e criar espaços para o debate e o questionamento acerca dessas concepções. Por essa razão, é muito importante que, enquanto educadoras/es, nos mantenhamos atualizadas/os – seja por meio de livros, documentários, músicas, troca de ideias etc – sobre as complexas discussões de raça, classe, gênero e sexualidade que permeiam as práticas culturais da *House* e *Hip-Hop Dance*, para que "por meio de uma postura corporal, um tom de voz, uma escolha de palavras etc" (HOOKS; 1994; p.189) possamos desmistificar estruturalmente os preconceitos e premissas equivocadas acerca, principalmente, destas

[59] Trecho da entrevista de Alauriê Porfírio dada à autora em 13/10/2020.
[60] Trecho da entrevista de Alauriê Porfírio dada à autora em 13/10/2020.

duas formas africanizadas de escrita de si (RAMOS, FALCÃO; 2017; p.163), mas também, dialogando com outras esferas da vida cotidiana em sociedade.

Nessa lógica, também se mostra necessária à assunção de posicionamentos político-pedagógicos que busquem evidenciar as potências e contradições político-sociais de cada espaço e educandos/as envolvidos/as, com o intuito de amadurecer rotinas educacionais coerentes às demandas de cada contexto educativo. Por esse motivo, evidencio Hugo Oliveira quando ele diz

> Então, eu acabava utilizando um pouco das linguagens e das estéticas da cultura, como elemento de educação, como ferramenta educativa. E percebendo que pra mim, de fato, são instrumentos de trabalho. E como, utilizando estes instrumentos de trabalho a gente pode criar uma boa estratégia pra trabalhar o que você quiser dentro de um projeto. Se a gente está tendo, por exemplo, uma evasão escolar, quais são as estratégias que a gente pode usar? A partir da dança Hip-Hop, a partir da dança House, ou qualquer outra dança, que tenha elementos atrativos para que aquele jovem possa ter uma permanência interessada na escola. Ou então, pô, está havendo ali uma grande prática de violência entre as crianças, então vamos utilizar a batalha como este lugar de escoamento dessa energia, ou então, a canalização desta energia, ou então, vamos trabalhar o afeto, vamos trabalhar a roda, vamos trabalhar o *House* pra poder desenvolver a cumplicidade. O *stalking*, por exemplo, o quanto eu preciso repetir e brincar com eles no espelho (OLIVEIRA, HUGO)[61].

Além disso, revelando sua admiração por Freire e hooks, Oliveira também aponta que estes processos precisam acontecer de forma consciente, na medida em que valida os processos de vida dos/as educandos/as, "incluindo a 'criticidade' para que ele possa entender os códigos sociais envolvidos e lidar com isso. [...] Ele precisa ter consciência do que está sendo discutido socialmente, de quais são as potências do lugar de onde ele vem" (OLIVEIRA, HUGO)[62], visto que

> Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a 'outredade' do 'não eu', ou do *tu*, que me faz assumir a radicalidade do meu *eu* (FREIRE; 1996; p.41).

3.3.1 Lugar de fala e autoatualização

[61] Trecho da entrevista de Hugo Oliveira dada à autora em 09/10/2020.
[62] Trecho da entrevista de Hugo Oliveira dada à autora em 09/10/2020.

Diante das premissas já refletidas, no que diz respeito a um ensino consciente e libertador em *House* e *Hip-Hop Dance*, se mostra fundamental que eu, enquanto futura educadora me reconheça no íntimo dos contextos de atuação artística e, sobretudo, pedagógica destas danças, com o propósito de incorporar todas estas reflexões com tais características. Por isso, preciso identificar o meu *lugar de fala* diante dos saberes aqui apresentados.

Sendo assim, segundo Ribeiro (2019), pensar *lugar de fala* trata-se de verificar que a experiência humana diante das categorias raça, gênero, classe e sexualidade organizam grupos sociais, os quais, diante de sociedades hierárquicas, promovem teias de opressões raciais, sexistas e lgbtfóbicas, além de desigualdades socioeconômicas. Isto posto, diante dos conflitos, sobretudo, étnico-raciais conferidos à *House* e a *Hip-Hop Dance*, "pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social." (RIBEIRO; 2019; p. 64), acometidas, principalmente, sobre os povos negros e indígenas no Brasil.

Nesse sentido, a autora nos revela uma série de questionamentos elementares para se pensar *lugar de fala*

> Dentro desse projeto de colonização, quem foram os sujeitos autorizados a falar?[...] Numa sociedade supremacista branca e patriarcal, mulheres brancas, mulheres negras, homens negros, pessoas transsexuais, lésbicas, gays podem falar do mesmo modo que homens brancos cis heterossexuais? Quando existe algum espaço para falar, por exemplo, para uma travesti negra, é permitido que ela fale sobre Economia, Astrofísica, ou só é permitido que fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra? Saberes construídos fora do espaço acadêmico são considerados saberes? (RIBEIRO; 2019; p.77)

Por isso,

> O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de lócus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados. (RIBEIRO; 2019; p.85)

Por este ângulo, em concordância com as perspectivas de Ribeiro, devo compreender a conjuntura da qual eu, enquanto pesquisadora e futura educadora atuarei perante as minhas práticas educativas com estas manifestações em dança. À vista disso, evidencio que parto da experiência de uma mulher cisgênero amarela, de classe média, que teve acesso à universidade pública de qualidade. Ou, poeticamente falando, sou

mulher amarela
nipo-brasileira

nem de lá, nem de cá
mas daqui... O meio entre:
racializada, porém com criação racista em outras esferas;
privilégios de classe, mas falta de representatividade;
valorização razoável da cultura no Brasil, contudo exotizada e hipersexualizada
dessa forma, entre limbos e não-lugares,
também busco por liberdade.

Além disso, revelo que, a partir da confluência entre vivências na dança contemporânea, cultura *House* e cultura Hip-Hop fui me encontrando enquanto artista e, sobretudo, pessoa que, nos dias que ocorrem, está sentindo, questionando, aprendendo e refletindo sobre uma prática sincera, responsável, espontânea e politizada da vida, e consequentemente, da dança.

Isto posto, fica evidente que reconhecer minha identidade se mostra fundamental por dois principais motivos. O primeiro associa-se a compreensão de que minha condição para com estas danças se localiza muito mais enquanto colaborada, do que protagonista, na medida em que ambas sustentam culturas pretas, portanto, protagonizadas por pessoas negras viventes de, principalmente, realidades periféricas. Dessa forma, visto que me é permitido conectar politicamente, artisticamente e espiritualmente com estes saberes, preciso dignificar conscientemente minha contribuição e relação com as pessoas que lutam e constroem diariamente estas comunidades.

Isso significa dizer que preciso assumir uma prática educativa antirracista, que visa o retorno, seja ele financeiro e/ou epistemológico para estas pessoas. Ou seja, é necessário sempre evidenciar as trajetórias históricas e a amplitude dos saberes destas danças pretas, além de combater práticas racistas em qualquer ambiente cotidiano e educativo, priorizando a escuta, a divulgação e a contratação de pessoas negras nos espaços de atuação artística e educativa das culturas *House* e Hip-Hop. Além disso, se mostra fundamental a leitura, reflexão e atualização acerca das relações étnico-raciais no campo da educação. Por isso, evidencio o trabalho de bell hooks, que, além de uma pensadora da educação admirável, também é mulher negra que evidencia as tensões de gênero, socioeconômicas e sobretudo, raciais estruturais em sala de aula, que potencialmente podem ser superadas se compreendidas por uma prática educativa consciente e libertadora a longo prazo.

O segundo motivo diz respeito à *autoatualização* conceituada por bell hooks. Apoiada às contribuições de Thich Nhat Hanh[63], a autora afirma que a *autoatualização* relaciona-se com o compromisso ativo dos/as professores/as para o próprio bem estar (HOOKS; 1994; p. 28). Isso significa superar o dualismo que estimula o distanciamento entre as práticas da vida e de ser com os papéis professorais, tendo em vista que "a ideia do intelectual por uma união de mente, corpo e espírito tinha sido substituída pela noção de que a pessoa inteligente é intrinsecamente instável do ponto de vista emocional e só mostra seu melhor lado no trabalho acadêmico" (HOOKS; 1994; p. 29).

Desse modo, ao tomar consciência das minhas condições sociais e questões identitárias, cuido de mim mesma, ao mesmo tempo em que afirmo minhas convicções e princípios enquanto pessoa e, consequentemente, enquanto educadora. Portanto, em vista das contribuições de, principalmente, bell hooks, Paulo Freire, Djmila Ribeiro, Rodney William, Inaicyra Falcão e Luciane Ramos, além dos saberes edificados pelos/as protagonistas e colaboradores/as das culturas *House* e Hip-Hop, se mostra necessária a incorporação de uma prática pedagógica que intersecciona dança, vida, espírito, política, cultura e educação.

[63] Thich Nhat Hanh ressalta que 'a prática do curador, do terapeuta, do professor ou de qualquer profissional de assistência deve ser dirigida primeiro a ele mesmo. Se a pessoa que ajuda estiver infeliz, não poderá ajudar muita gente.' (HOOKS; 1994; p. 28)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face de tudo que me foi apresentado ao longo do processo de desenvolvimento deste trabalho, posso afirmar que sua conclusão está muito mais associada à abertura de caminhos que, em frente suas magnitudes, não puderam, ainda, ser percorridos com devido prolongamento. À vista disso, em minha primeira tentativa frente à organização e documentação de perspectivas críticas acerca dos saberes difundidos pela *House* e *Hip-Hop* Dance, evidenciou-se a necessidade de exaltar, em primeiro lugar, algumas das potências existenciais que circunscrevem estas danças afro-diaspóricas. Sendo assim, ressalto três principais eixos de aprendizado.

O primeiro diz respeito à valorização da autenticidade e espontaneidade de cada corpo dançante. Diante das investigações apresentadas, afirma-se que a experiência do *freestyle*, seja nos clubs, batalhas, aulas, ruas e, até mesmo, na própria casa possui a habilidade de configurar o "instante apaixonado" (CARDONA; 2017; p.14), o qual provoca sensações de contato genuíno com o 'eu sou' ao ampliar as possibilidades de existência humana guiadas pela multidimensionalidade do tempo-espaço, afastadas, portanto, da rigidez e mazelas da vida cotidiana urbana, principalmente.

Nessa lógica, o segundo eixo ressalta a indispensabilidade da conscientização político-social frente às trajetórias históricas subversivas conferidas a estas manifestações em dança preta. Em vista disso, as estratégias e organizações artísticas difundidas através das culturas *House* e Hip-Hop manifestam a urgência por liberdade, paz e justiça a qual seus/suas protagonistas reivindicam em virtude de uma sociedade racista, machista e lgbtfóbica. Desse modo, a experiência do *freestyle* se aprofunda e se complexifica, na medida em que se certifica a busca pela liberdade em corpos diariamente censurados, marginalizados e silenciados.

Por fim, o terceiro eixo tange os vocabulários admiráveis em dança tanto da *House*, quanto da *Hip-Hop Dance*. Nessa perspectiva, a confluência entre música, passos sociais, organizações corporais específicas e a autenticidade de cada corpo dançante potencializam a emergência de corporeidades que criam "o possível nas dobras do movimento latente" (PRIMO; p. 114). Além disso, diante da complexidade conferida à experiência do *freestyle*, é possível dizer que tais corporeidades sustentam significados existenciais profundos expressados de forma poética e libertadora, o que afirma a característica emancipatória da dança, na medida em que ela revela a expansão de identidades humanas.

Isto posto, a vista do principal objetivo desta pesquisa, também se mostra necessário evidenciar os caminhos abertos que tangem o exercício de uma prática consciente e libertadora em *House* e *Hip-Hop Dance*. Por isso, diante dos três eixos apresentados acima, se mostra incontestavelmente essencial que minha prática educativa sirva à qualidade emancipatória conferida a essas danças. Sendo assim, contagiada pelas contribuições de Paulo Freire e bell hooks, afirmo, primeiramente, o meu compromisso com o exercício da pesquisa e da autoatualização.

Além disso, já que a "a dança permite emancipar" (SAPIÊNCIA; 2020) e, que a educação serve como "prática da liberdade" (HOOKS; 1994), assumo a responsabilidade de construir estratégias político-pedagógicas que visem o amadurecimento da autonomia espiritual e intelectual dos/as educandos/as envolvidos/as. Para isso, revela-se fundamental incorporar dinâmicas que priorizem o *freestyle* como uma das, se não a principal guia de embasamento metodológico frente às aulas práticas de *House* e *Hip-Hop Dance*. Além disso, pautada por uma prática antirracista, também devo priorizar aulas teóricas, embasadas por reflexões político-sociais em sala de aula, visto que as trajetórias históricas e contemporâneas destas danças englobam o exercício constante de contestação à norma conservadora vigente.

Assim, evidenciam-se as portas abertas, diante dos caminhos que precisarei percorrer. Nesse sentido, antes de começar a caminhada, expresso que

> Sempre foi, ainda é, e eu boto fé que sempre vai ser muito intenso tudo que eu viverei com a cultura Hip-Hop e com a cultura *House*. É papo de muita expansão mental, trocas absurdas, danças inacreditáveis e artistas responsáveis demais. Sempre tem muita coisa pra refletir, sentir e falar. Muita ideia pra ouvir, muita ideia pra trocar. É não é por acaso né, porque, desde sempre, a luta contra as mazelas acometidas pelo racismo, pobreza material, machismo e lgbtfobia estão envolvidas de uma forma ou de outra. A brisa foi e é encontrar as estratégias e tecnologias, sobretudo pretas, para a resistência, reexistência e expansão de pessoas que, desde sempre, tiveram sua identidade ou, pelo menos, parte dela desumanizada, proibida. E por isso, acredito que a interdisciplinaridade artística possui um papel tão importante dentro destas culturas. Dança, música, djaying, artes visuais, moda e mais, tudo junto e misturado, com o intuito de juntar o máximo de gente possível nesses encontros pautados pela beleza da diferença. É ambiente de encontro, tá ligado/a? E espaços nos quais as pessoas procuram por liberdade, sinceridade e aprendizado. Espaços em que as pessoas podem ser a versão mais autêntica de si mesmas. De novo, e não é a toa que *freestyle* é a junção das palavras '*free*' e '*style*', que traduzidas para o português significam 'livre' e 'estilo', respectivamente. E diante destas grandezas, eu me vi inserida, conectada e apaixonada pelas sensações, danças, reflexões e filosofias de vida que atravessam a vivência com a *House* e a *Hip-Hop Dance*. E através desta conexão, pude presenciar, verdadeiramente, outras possibilidades de existência e relação humana, nas quais eu boto muita fé. E é importante sempre ressaltar que tudo isso foi construído por gerações ancestrais e contemporâneas das diásporas-africanas. Por isso, eu agradeço e peço licença pra chegar, com o objetivo de

> construir – no risco do erro – uma jornada consciente e libertadora, ao lado e, às vezes, à retaguarda das/os protagonistas destes saberes em dança.

Por isso, longe de ser concluído, o trabalho só começou.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo, SP: Edições 70, 2016. 279 p. ISBN 9788562938047 (broch.).

BERNARD, Michel. ***Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine***. In: PIDOUX, Jean-Yves (Org.). La danse, art du XX siècle. Lausane: Payot Lausanne, 1990, p. 68-76.

CARDONA, Patricia. ***La poetica de la enseñanza***. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.14: nov.2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2016.

DIAS, Cristiane Correia. **A pedagogia Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta**. Curitiba: Appris, 2019. 1ª edição.

DO AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes. **O Hip-Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. São Paulo: Alameda, 2015. 1ª edição. Págs 63 – 91.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

GERALDI, Silvia Maria. **Representações sobre técnicas para dançar**. In: Sigrid Nora (Org.) Húmus 2. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2007, v.2, p. 75-87.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª edição, São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2017. (Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título: TEACHING TO TRANSGRESS por Taylor & Francis Group, Copyright, 1994).

LAWRENCE, Tim. ***Love Saves the Day: a history of american dance music culture, 1970-1979***. *Duke University press, Durham and London*, 2003.

MAIA, Andréa Karinne Albuquerque. **Aproximações entre a cultura underground e os grupos culturalmente marginalizados da Folkcomunicação**. RIF, Ponta Grossa/ PR Volume 12, Número 26, p.35-46, setembro 2014.

MARTINS, Gal; MOURA, Djalma; REIS, Rodrigo. **A Dança da Indignação**. São Paulo: Papel Brasil, 2017, 1ª edição.

MAYUMI, Anelise; IESUS, Douglas; CRUZ, Fernanda. **Fragmentos de uma Encruzilhada**. São Paulo: mini, 2018.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

Ministério da Educação / Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais Brasília**: SECAD, 2006.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Dramaturgia, corpo e processos de formação em dança na contemporaneidade**. Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-60, jan./jul. 2014.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a Lei 10.639/2003**. Rio de Janeiro: Palha; Biblioteca Nacional, 2014.

ORLANI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e Procedimentos**. 9 ed. Campinas: Pontes, 2010.

PRIMO, Rosa. **Danças Urbanas**. Disponível em: Seminários de Dança – E por falar em... CORPO PERFORMÁTICO fazeres e dizeres na dança. Organização: Instituto Festival de Dança Joiville, Joiville: Nova Letra, 2013, p. 112 – 116.

REES, William. ***'Got to be real': Evaluating the significance of realness in 1970s New York disco culture***. *European Journal of American Culture, Volume 38, Number 3, Intellect Limited*, 2019, p. 239-253.

RIBEIRO, Ana Cristina. **Dança de Rua / Ana Cristina Ribeiro, Ricardo Cardoso**. Campinas, SP: Editora Átomo,2011.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SILVA, Luciane Ramos; DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny**. Concept., Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162–173, jul./dez. 2017.

SOMMER, Sally R. ***C'mon to My House: Underground-House Dancing***. *Dance Research Journal,* Vol. 33, No. 2, pp. 72–86, 2001.

VOLOJ, J; AHELERING, C. **Gueto Brothers: uma lenda do Bronx**. Tradução: Alexandre Matias e Mariana Moreira Matias. São Paulo: Veneta, 2016.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Websites

50 anos de Stonewall: saiba o que foi a revolta que deu origem ao dia do orgulho LGBT. 2019. Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/geral-48432563 > Acesso em 16/12/2020.

CARVALHO, Alexandre. **Malcom X: 55 anos do brutal assassinato de um dos maiores símbolos da luta negra nos EUA**. 2020. Disponível em: < https://www.geledes.org.br/malcom-x-55-anos-do-brutal-assassinato-de-um-dos-maiores-simbolos-da-luta-negra-nos-eua/ > Acesso em 16/12/2020.

Chaka Khan Biography. Disponível em: < https://www.biography.com/musician/chaka-khan > Acesso em: 25/09/2020.

D, NOISE. **Em 16 de abril de 1955 nascia o 'pai do Hip Hop', DJ Kool Herc**. 2019. Disponível em: < https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/em-16-4-1955-nascia-o-pai-do-hiphop-djkoolherc > Acesso em 16/12/2020.

FERNANDES, Nathan. **Revolta de Stonewall: tudo sobre o levante que deu início ao movimento LGBT+**. 2019. Disponível em: < https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/06/revolta-de-stonewall-tudo-sobre-o-levante-que-deu-inicio-ao-movimento-lgbt.html > Acesso em 18/12/2020.

HAILER, Marcelo. **Angela Davis: A inimiga pública número 1 dos EUA**. 2020. Disponível em: < https://www.geledes.org.br/angela-davis-inimiga-publica-numero-1-dos-eua/ > Acesso em 16/12/2020.

LEITE, GISELE. **Considerações sobre a segregação racial nos Estados Unidos (EUA)**. 2020. Disponível em: < https://www.geledes.org.br/consideracoes-sobre-a-segregacao-racial-nos-estados-unidos-eua/?gclid=CjwKCAiA_ebBRB2EiwAGBnXXhS_YQXroMAHfXMNvb2bHOTurT8l3r_LRxrRV23dLJD1O6gTqnuBoCHq4QAvD_BwE > Acesso em: 16/12/2020.

MARQUES, Lorena de Lima. **Diáspora africana, você sabe o que é?** Palmares Fundação Cultural 2019. Disponível em: < http://www.palmares.gov.br/?p=53464 > Acesso em 18/12/2020.

Martin Luther King. 2006. Disponível em: < https://www.geledes.org.br/martin-luther-king-2/> Acesso em: 16/12/2020.

MILLAN, CAMILA. **Como categorias 'urbanas' criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo**. Rolling Stone, 2020. Disponível em: < https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-categorias-urbanas-criam-barreiras-para-as-musicas-e-dancas-negras-e-perpetuam-o-racismo/> Acesso em: 19/12/2020.

O maior acervo online sobre a história da ditadura no Brasil. Disponível em: < http://memoriasdaditadura.org.br/?gclid=CjwKCAiA_eb-BRB2EiwAGBnXXnsBx-ESskd3e4KtlGaiEx9i7xov4nPb6rUfmFue1RW9hOI7dzyQrRoCThYQAvD_BwE > Acesso em 16/12/2020.

Paradise Garage. Disponível em: < https://www.nyclgbtsites.org/site/paradise-garage/ > Acesso em 18/12/2020.

ROCHESTER, CONRAD. ***The Loft Practice***. Disponível em: < https://loftpractice.com/> Acesso em 26/02/2021.

SILVA, Adriana Ferreira. **Livro analisa origem do hip hop em NY**. Folha de São Paulo, 2005. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55195.shtml > Acesso em 18/12/2020.

SOUSA, Andréia Lisboa de; SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Oralidade – Cantos e re-encantos: vozes africanas e afro-brasileiras**. 2013. Disponível em: < https://www.geledes.org.br/oralidade-cantos-e-re-encantos-vozes-africanas-e-afro-brasileiras/ > Acesso em: 18/12/2020.

#VidasNegrasImportam: A luta dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos. 2020. Disponível em: < https://smabc.org.br/vidasnegrasimportam-a-luta-dos-negros-pelos-direitos-civis-nos-estados-unidos/ > Acesso em 16/12/2020.

WISNER, HEATHER. ***From street to studio: hip hop comes inside***. *Dance Magazine*, 2006. Disponível em: < https://www.thefreelibrary.com/From+street+to+studio%3A+hip+hop+comes+inside.-a0150864191 > Acesso em 18/12/2020.

Vídeos e documentários

A LUTA contra a LGBTfobia - Canal Preto. Produção: Canal Preto. 2019. 1 vídeo 5min14seg. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=C8iW9bPz75w > Acesso em: 18/12/2020.

Check Your Body at the Door. Diretores: Charles Atlas (1995-1999), Michael Schwartz (1992-1993). Produção executiva: Sally Sommer. Nova Iorque. Copyright 2015. 1 DVD (1h).

Como funciona o liberalismo e o neoliberalismo? | O Gabinete, com Rita Von Hunty. Programa: O Gabinete. Produção: Carta Capital. 1 vídeo (12min06). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=DVxELIxHN7Y > Acesso em 16/12/2020.

Documentário HIP HOP & CIDADANIA - Casa do Hip Hop de Diadema. Idealização: Cris (Agenttz), André Peter Pan, Emerson Teixeira de Souza. 1 vídeo (28min47seg). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=6Iq33_gCZ7E&t=312s > Acesso em: 18/12/2020.

Documentário: Nos Tempos da São Bento - Full / Completo. Direção: Guilherme Botelho, 2010. 1 vídeo (1h32min32seg). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs&t=4304s > Acesso em: 18/12/2020.

Hip-Hop Evolution. (1ª temporada, ep. 01). **Diretores:** Darby Wheeler, Rodrigo Bascuñán. Canada, 2016. Network: Netflix. (48min)

H-URB 2.0. Direção: Thiago Negraxa. São Paulo, 2012. 1 vídeo (2h07min05seg). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=mgm65WjizcY&list=PLI9ONEOTEQ9w7RUyvmBWHcOol3aNSCJiI&index=3 > Acesso em 18/12/2020.

BRAGIN, Naomi. Palestra proferida no **MASP Seminários | Histórias da dança | 14.2.2020 | Tarde**. 2020. 1 vídeo (1h51min53seg) Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=m6r_dCH3Ad8&t=4996s > Acesso em: 25/05/2020.

Marco Zero do Hip-Hop. Direção: Pedro Gomes. São Paulo, 2014. 1 vídeo (15min38seg) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=3uoZ7ztjSDI&t=730s > Acesso em: 18/12/2020.

New School Dictionary ft Buddha Stretch, Henry Link & Caleaf Sellers. 2008. 1 vídeo (1h36min46seg) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_yX6H5o1OyU&t=164s > Acesso em: 18/12/2020.

O nome "Hip Hop Dance"? (Henrique Bianchini). Direção: Henrique Bianchini, 2016. 1 vídeo (21min31seg) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=yhUvgpKE_DQ&t=1087s > Acesso em: 18/12/2020.

Pump Up the Volume. Produção Co: Flame Television Production Ltd., Reino Unido, 2001. 8 vídeos (57min49seg) Disponível em: < https://www.youtube.com/playlist?list=PL73C6D3AE509804FD > Acesso em 18/12/2020.

Rincon Sapiência – Malícia. Rincon Sapiência. Direção: Beto Macedo. Realização: TILT REC, 2020. 1 vídeo (3min19seg) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=UhVd5E37isc > Acesso em 18/12/2020.

Rita em 5 Minutos: Ao Farol do Marxismo. Produção: Tempero Drag. 1 vídeo (7min57seg). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=AYdKNf6QdAY > Acesso 16/12/2020.

Roda Viva | Emicida | 27/07/2020. Canal: Roda Viva (Youtube). Produção: TV Cultura. 2020. 1 vídeo (1h35min48seg). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4&t=1456s > Aceso em 18/12/2020.

ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título da Pesquisa:
"Dos contextos histórico-culturais às práticas educativas: uma reflexão acerca de um ensino consciente e libertador em *House Dance* e *Hip-Hop Dance*"

Pesquisadora Responsável: Paula Caruso Teixeira
Pesquisadora Assistente: Melissa Haruna Baba
Número do CAAE: 35261920.2.0000.8142

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário(a) de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com a pesquisadora.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com a pesquisadora. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Esta pesquisa surge a partir do desejo da pesquisadora de ampliar e documentar questões que envolvem a prática e, principalmente, o ensino em *House Dance* e *Hip-Hop Dance* no Brasil, tendo em vista que essas modalidades são tão pouco discutidas dentro dos espaços acadêmicos de Dança. Para isso, além do aprofundamento bibliográfico e instrumentalização teórica para a edificação de perspectivas críticas, serão realizadas entrevistas semiestruturadas com professores e professoras destas duas manifestações em dança, para aprofundar as discussões com perspectivas de pessoas que estão atuando nos cenários em questão.

Sendo assim, a presente pesquisa objetiva embasar caminhos possíveis para uma atuação consciente e libertadora no ensino de *House Dance* e *Hip-Hop Dance*, tendo em vista seus processos histórico-culturais de origem e emersão no Brasil, além do embasamento teórico interseccional perante o lugar social da pesquisadora enquanto futura educadora destas danças. Para isso, ela tomará como diretriz principal de análise as práticas pedagógicas e metodológicas adotadas por professores e professoras destas áreas, tendo em vista o papel de educadores e educadoras para a construção e preservação de saberes em dança.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidado a:

- Participar de uma entrevista online individual com a pesquisadora, a ser realizada entre os dias 01 e 31 de outubro de 2020, com data e horário a combinar;
- Responder perguntas elaboradas pela pesquisadora. O diálogo durará em média uma hora, será gravado (áudio e vídeo) e armazenado nos Documentos do computador pessoal da pesquisadora por cinco anos, podendo ser descartado previamente caso você desejar.

Desconfortos e riscos:

Não existem riscos previsíveis para esta pesquisa. Você pode, a qualquer momento, deixar de participar da pesquisa, podendo, inclusive, solicitar a não utilização de dados que já tenham sido fornecidos.

Benefícios:

Esta pesquisa não prevê benefícios diretos. No entanto, o compartilhamento de experiências entre você e a pesquisadora pode ser benéfico para o aprofundamento de reflexões perante os cenários de ensino da *House Dance* e *Hip-Hop Dance* no Brasil. Além disso, você terá acesso livre à pesquisa e poderá compartilhá-la, viabilizando retorno social em termos de conhecimento referente às práticas e, principalmente, ao ensino em *House Dance* e *Hip-Hop Dance* no Brasil.

Acompanhamento e assistência:

Você receberá assistência integral, imediata e gratuita pelo tempo que for necessário em caso de danos decorrentes da pesquisa.

Sigilo e privacidade:

As informações coletadas na pesquisa serão publicadas através do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Licenciatura em Dança pela Unicamp. Sendo assim, você tem a garantia de que nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe da pesquisadora. Além disso, na divulgação do TCC, seu nome não precisará ser citado, caso assim desejar, garantindo sigilo e privacidade à sua identidade. Neste caso, será utilizado um codinome.

Ressarcimento e Indenização:

Não haverá ressarcimento pela sua participação nessa pesquisa. A entrevista será feita através de plataforma online, portanto, poderá ser feita no espaço que desejar, em horário que não comprometerá sua rotina de trabalho e descanso. No entanto, seu direito à indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa será garantido.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a orientadora de pesquisa Paula Caruso, através do telefone (019)98246-7778, ou e-mail pcarusot@unicamp.br, ou com a pesquisadora Melissa Baba, através do telefone (11)969056066, ou e-mail: melbabacontato@gmail.com. Além do endereço profissional, do Departamento de Artes Corporais da Unicamp:

Rua Pitágoras, 500
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"
TEL: (19) 3521-2444
CEP: 13083-857
Barão Geraldo – Campinas, SP

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP:

Horários: 08:30h às 11:30h e das 13:00h às 17:00h
Telefones: (19) 3521-6836;
E-mail: cepchs@unicamp.br
End: Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2° piso, Sala 5
CEP 13083-865
Barão Geraldo – Campinas, SP

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Autorização do uso do nome:

☐ Autorizo a utilização do meu nome completo na divulgação das informações coletadas na entrevista.

☐ Não autorizo a utilização do meu nome completo na divulgação das informações coletadas na entrevista.

_____ Data: ____/_____/_____.
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Autorização do uso de imagem:

☐ Autorizo a captação de áudio e vídeo durante o período da entrevista online.

☐ Não autorizo a captação de áudio e vídeo durante o período da entrevista online.

_____ Data: ____/_____/_____.
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

☐ Autorizo a publicação de uma foto para a minha identificação perante as informações coletadas na entrevista.

☐ Não autorizo a publicação de uma foto para a minha identificação perante as informações coletadas na entrevista.

_____ Data: ____/_____/_____.
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pela pesquisadora e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: _____

Contato telefônico: _____

e-mail (opcional): _____

_____ Data: ____/_____/_____.
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Responsabilidade da Pesquisadora:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

_____ Data: ____/_____/_____.
(Assinatura da pesquisadora)