



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS

Flávia Alvarenga

**Da espontaneidade das festividades e encontros ao ensino: uma
reflexão a partir das danças do contexto Hip Hop**

Campinas, SP
2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS INSTITUTO DE
ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS

FLÁVIA SETA ALVARENGA

**Da espontaneidade das festividades e encontros ao ensino: uma
reflexão a partir das danças do contexto Hip Hop**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Dança do Departamento de Artes Corporais da
Universidade Estadual de Campinas, como trabalho de
conclusão de curso de Licenciatura em Dança.
Orientadora: Profa. Dra. Mariana Baruco Machado
Andraus.

CAMPINAS

2018

FLÁVIA SETA ALVARENGA

Da espontaneidade das festividades e encontros ao ensino: uma reflexão a partir das danças do contexto Hip Hop

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção do grau de Licenciada em Dança, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da Profa. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus.

BANCA EXAMINADORA

Nome: Profa. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus (Orientadora)

Nome: Profa. Ms. Ana Cristina Ribeiro (Titular)

Nome: Profa. Dra. Daniela Gatti (Titular)

Campinas, 24 de outubro de 2018

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO	1
1. HISTORIOGRAFIA, CONTEXTO ATUAL E OLHAR DO PROJETO	3
1.1 Construções de conhecimentos e as danças ligadas ao <i>Hip Hop</i>	13
2. ASPECTOS TÉCNICO-CRIATIVOS E POÉTICAS DAS DANÇAS URBANAS	17
2.1 Ensino	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS	37

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus pais, que amo muito, Cristine e Marcos, por me darem a vida e escolherem acompanhá-la comigo, pelo diálogo em constante aprendizado. Agradeço ao meu irmão mais velho, pela amizade e companheirismo, e minha irmã gêmea por sempre estar comigo e pelos profundos momentos do passado, presente e futuro, da barriga da minha mãe até o fim de nossas vidas.

Agradeço imensamente minha orientadora Mariana Baruco, pelo exemplo, pelos ensinamentos e por ter topado com tanto entusiasmo essa jornada, que é nova pra mim.

Destaco a importância de ter tido em minha trajetória pessoas muito queridas que me alimentam de vontade e paixão pela cultura dessas danças e seus saberes. Pessoas que são apaixonadas pelo que fazem e pelo movimento. Sou muito grata pelas trocas que, de uma maneira ou outra, cruzaram minha trajetória e fazem parte deste aprendizado. À galera do popping de Campinas em geral e ao grupo Mulheres Funkstyle o qual faço parte. Todos os professores, de anos ou dias, que são extremamente importantes nas trajetórias das danças. Destes, destaco dois pela importância deles pra mim hoje. Wiliam Bispo Pereira (Kiko Popper), pela paixão e carinho com que passa adiante cada conhecimento para que a dança não acabe e viva cada vez mais em outras pessoas. Ao Clévio de Sousa (Nene), por sua paixão louca que faz com que seus movimentos ultrapassem limites e fronteiras enchendo os dançarinos de House do Brasil de orgulho. Ao grupo Quintessência por nosso encontro, sinceridade e por querer arriscar novas possibilidades do Hip Hop Freestyle partindo de um estudo do corpo. A todos que se conectaram comigo de alguma forma e alimentam as vivências dessas danças na cidade. Aos novos alunos ligados em trazer o Hip Hop para as universidades com respeito e responsabilidade, que entendem a necessidade da pesquisa sustentada por um entendimento empírico, e sabem que um conhecimento não tira mérito do outro.

A Ana Cristina Ribeiro por seu trabalho com as danças urbanas nas universidades, e a Daniela Gatti por seu olhar sempre sensível, ambas por acrescentar e emprestar seus olhares na banca deste trabalho.

Agradeço ao Grupo Oitava pela troca infinita durante a graduação e pelo carinho gigantesco que guardo comigo. A Diamila por ser como uma irmã pra mim, a Bibi pela amizade e a todos da Casa Amarela, minha casa em Barão de 2017 a 2018.

A todas as professoras Departamento de Artes Corporais (DACO), funcionários e colegas de curso, instituto ou colegas de universidade com os quais cruzei em eletivas e festas.

Que as relíquias descobertas em corpo continuem existindo mesmo e, principalmente, em tempos difíceis.

Resumo

Este trabalho de conclusão de curso de licenciatura em dança tem como objetivo tecer uma reflexão sobre os saberes construídos no *Hip Hop* em lugares não convencionais de ensino de dança, sobretudo, as festas em seus relicários culturais. Para isso, a argumentação parte da história cultural, tentando dar um pequeno suporte ao leitor a partir de alguns escritores no campo de estudos proposto, descrevendo o início deste movimento no Bronx, seu ambiente de aprendizagem e de acontecimento, suas contradições com o mercado e sua relação com outras linguagens e influências. O recorte historiográfico foi propositalmente escolhido de forma a servir não somente como um registro histórico, mas como suporte das escolhas e motivações do próprio projeto em meio ao contexto onde essas danças se encontram hoje. Vale ressaltar que existem questões anteriores ao recorte específico das danças que permitem vislumbrar o *Hip Hop* como cultura, no entanto, todas elas podem ser olhadas especificamente em relação aos corpos que dançam ou a corpos coletivos maiores.

Entender as corporeidades que surgem nas ambientações de festa, como a vivência e a profunda conexão com ela interferindo no corpo do bailarino-artista, torna-se o desafio ímpar deste projeto. Igualmente, esmiuçar questões de ensino-aprendizagem e política, dos lugares onde nascem esses movimentos e fazer surgir questões a respeito da responsabilidade de seu ensino em lugares convencionais de dança. O trabalho enxerga nessas danças, ainda, uma potência poética e artística inesgotável a ser explorada, e questiona sua preterição em relação a outros saberes em contextos de ensino de dança.

Introdução

Um lugar estranho se instaura toda vez que se coloca dança de rua como questão nas universidades. O apontamento mercadológico e estereotipado que se dá a ela nesse espaço quase nunca chega à historiografia da cultura, seus significados e ao levantamento de seu verdadeiro valor, importância e potência enquanto arte. Isso torna o *Hip Hop* muito distante do universo acadêmico e gera um grande tabu a respeito do tema. Acontece que, apesar de o trabalho aprofundado de muitos artistas já existir em âmbito acadêmico, cultural, mercadológico e artístico, estes não estão presentes na maioria das bibliografias de cursos de graduação em dança no Brasil. A dança urbana, que toma atualmente grande lugar de discussão entre programas de editais artísticos, espaços de ensino em escolas e cuja inserção nas universidades vem sendo discutida pontualmente por pesquisadores, traz consigo um repertório numeroso de figuras importantes para o entendimento de sua construção.

As danças do *Hip Hop* nascem, em grande parte, em festas nos Estados Unidos, onde o evento social e de encontro com o outro eram os principais motivos do fazer: as danças emergiam da espontaneidade. As reuniões de grupos/gangues cresciam, abriam espaços para rodas e, sobretudo, espaço para criação e aprendizado de uma dança que tinha o outro como principal chave de acesso, e assim ocorre até hoje nos lugares onde o *Hip Hop* tenta manter sua essência. Este trabalho de conclusão de curso considera a vivência de alguns aspectos dessa cultura e enxerga riquezas em seu cerne que, em diálogo com o fazer artístico, potencializam corpos e seus aprendizados nas vivências sociais, particularmente pela improvisação. Partindo disso, o trabalho discute como promover a troca e dinâmicas com o outro em sala de aula, como isso pode gerar potência num corpo cênico e levantar discussões sobre os lugares onde o ensino acontece, bem como qual a valoração que determinados conhecimentos têm, especulando se são preteridos em relação a outros.

Desta forma, encontra-se no capítulo 1 uma contextualização historiográfica e contemporânea dessas danças, desenvolvendo seus contextos a partir de um olhar sociocultural e suas implicações no universo artístico. O capítulo 1 foi montado a partir do interesse de dar chão ao leitor leigo, fornecendo aspectos amplos dessas danças e sua relação com a sociedade, arte e ensino formal, bem como sobre o ponto de vista particular da pesquisa sobre elas.

O capítulo 2 aborda conceitos acerca dos emblemas contextuais de tradição e ruptura da cultura, bem como constrói pontes para reflexões sobre suas diversas possibilidades de discurso no âmbito social. Tendo a arte como meio de comunicação social, a discussão é encaminhada pela construção do corpo como meio político, bem como a transmissão de conhecimentos através dele. Chegando ao final de seu primeiro item, coloca-se uma discussão sobre como esses saberes são apropriados pelo mercado e preteridos no meio artístico, onde se encontram lugares específicos nos quais eles são aceitos em sua maior amplitude em contraste ao que acontece em outros contextos. As danças derivadas do *Hip Hop* são entendidas neste trabalho como funcionais para além de seu papel de resistência social, sendo ela uma potência discursiva e de aproximação de jovens artistas para com trabalhos artísticos nos quais as escolhas sensíveis podem ser de ordem subjetiva individual, com uma ampliação ao universo social coletivo imerso do artista.

O trabalho pretende trazer para o meio educacional um entendimento de visões de ensino nas quais o contexto das linguagens transmitidas seja levado em conta, entendendo-os também como ação educadora. O ensino, a partir deste pressuposto, seguiria em meio à transmissão de pontes, dos alunos com o meio, dos alunos com suas subjetividades, compreendendo a arte como meio sensível e sociopolítico.

1. HISTORIOGRAFIA, CONTEXTO ATUAL E OLHAR DO PROJETO

As danças urbanas, danças de rua, ou qualquer outro nome que tente dar conta de algo que é complexo para encaixar sem maiores problemas em algumas dessas categorias, foram consideradas primordialmente pelos estilos relacionados à música *Funk*. As danças *Funk Styles* (*Popping*, *Locking*), e o *Breakbeat* com a dança *breaking*. Hoje em dia, além delas, são consideradas danças urbanas *House*, *Dancehall*, *Hip Hop Freestyle* ou *Hip Hop Dance*, *Wacking*, *Vogue*, *Krumping*, entre muitos outros estilos. Henrique Bianchini, em sua palestra “O que é o Hip Hop?”, realizada em 13 de agosto de 2018 como parte da programação “Semana do Hip Hop”, organizado por um conjunto de alunos do curso de graduação em Dança da UNICAMP (Unidança¹), demonstra a dificuldade dos termos utilizados para definir as danças que têm ligação com o *Hip Hop* e sua cultura. Para Bianchini, o termo que talvez resolvesse semanticamente a questão seria “danças vernaculares diaspóricas norte-americanas pós *funk*”; mesmo assim, afirma que o termo ainda não daria conta por se tratar de um movimento ainda em construção e atravessado por múltiplos fatores. O termo traz, enfim, dificuldades para muitos pesquisadores.

Ribeiro e Cardoso (2011) mostram no livro “Dança de Rua” a discussão afirmando que o correto seria chamar cada dança por seu nome: “o melhor é chamarmos cada um pelo seu nome específico: Rocking, Breaking, Locking, Popping, Hip Hop Dance, Dance Hall, Clowing e Krump” (p. 21). Afirmam também entender a necessidade de um nome que abarque todas elas para nomear aulas e projetos sociais, já que seria inviável ter uma aula para cada uma delas em muitos contextos, necessidade que também enfrenta este trabalho, já que a reflexão proposta tenta olhar seus contextos de forma mais ampla. Thiago Negraxa, em “As danças da cultura Hip Hop e Funk Styles”, também concorda com isso, no entanto alerta sobre a tradução de *street dance* para dança de rua não ser a melhor, já que existiriam várias outras danças que são feitas na rua e que não fazem parte do que tenta recortar essa nomenclatura. Ele também chama atenção para o entendimento de cada nomenclatura por cada tipo de público.

Este trabalho está distante de querer resolver essa questão léxica ou tomar alguma das possibilidades como certa; por isso, apresenta-se a dificuldade em relação à nomenclatura logo no início, para contextualizar os leitores quanto às inúmeras possibilidades (e nomenclaturas) que aparecem ao longo do texto.

¹ Unidança é um coletivo formado por alunos do terceiro ano do curso de graduação em dança da UNICAMP, que tem como propósito a feitura e aprendizado prático em produção cultural, organizando eventos, apresentações e atividades em dança e artes para comunidade acadêmica.

Ao abrir o documentário “Hip-Hop Evolution”, dirigido por Darby Wheeler, o apresentador MC canadense Shadrach Kabango nos mostra, antes de voltar aos anos 1970 – época que foi considerada o momento da criação do *Hip Hop* – o lugar e a proporção que este movimento urbano tomou mundialmente. Clipes milionários, propagandas políticas, apresentações em eventos de porte mundial são alguns deles. A aceitação por jovens é grande: não importa muito a cidade, é comum em seus fones de ouvido estar tocando *Hip Hop*. Em 2017, a empresa Nielsen, uma das mais respeitadas em pesquisa de consumo, publicou que pela primeira vez o *Hip-Hop e R&B* teriam passado a porcentagem de vendas por gênero do *Rock*, que, segundo ela, sempre foi o gênero mais vendido da indústria musical. No universo dos editais artísticos e culturais brasileiros, o *Hip Hop* tem ganhado espaço. Por exemplo, o Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo abre anualmente um edital voltado especificamente para o *Hip Hop* (ProAC *Hip Hop*). Os eventos de dança do Serviço Social do Comércio (Sesc) contam com uma porcentagem de apresentações e oficinas de danças urbanas que vem crescendo. Junto a isso, nota-se o interesse de bailarinos de dança contemporânea em aprender técnicas específicas dessas danças, muitas vezes não para praticá-las como modalidade ou movimento cultural, mas com o intuito de usar essas danças como treinamento técnico, como forma de incrementar seu trabalho corporal. Ao fazerem isso, buscam não somente melhorar o condicionamento físico, como, também, desenvolver o aspecto criativo, ampliando repertórios e fazendo com que surjam outras possibilidades em suas movimentações. É um assunto recorrente a utilização dessas técnicas por dançarinos de outras áreas, assim como, no meio do *Hip Hop*, é freqüente também a discussão sobre seu crescente hibridismo em contraponto à manutenção de sua tradição.

Derrick Darby e Tommie Shelby, em sua coletânea “Hip Hop e a Filosofia: da rima a razão” (SHELBY, DARBY, 2006), contextualizam essa grande aceitação ao movimento, fazendo uma analogia da relação dos jovens com a criação da Filosofia na Grécia Antiga na medida em que, para eles, o *Hip Hop* é uma construção de saberes em diálogo. Assim como a Filosofia, o *Hip Hop* também tem entre seus objetivos a busca pelo conhecimento. Ainda segundo os autores, esse conhecimento vem e acontece nas ruas, um lugar de questionamento, trânsito e expressão, que aconchega uma quantidade boa de diversidade e conflitos de naturezas distintas.

O objetivo das obras sobre Cultura Popular e a Filosofia é usar a cultura popular como um meio para apresentar a Filosofia ao público em geral. Tudo isso é muito bom. Mas elas não estariam completas sem um volume que

unisse o *Hip Hop* à Filosofia, movendo-se sem interrupção entre a torre de marfim e o bulevar – tudo em nome do amor pela sabedoria. Não é de se admirar que alguns críticos caracterizarão essa mistura de Filosofia e *Hip Hop* como uma perversa união do sagrado com o profano. Porém, nosso intento é destacar o frequentemente suprimido quinto elemento do *Hip Hop* – o conhecimento – para representar os modos como a Filosofia se apresenta na vida diária, com frequência em lugares inesperados e usando meios não-convencionais (SHELBY e DARBY, 2006, p.19)

Com esse pensamento, o trabalho volta a Nova Iorque dos anos 1970. Para contextualizá-lo, a citação abaixo traz uma voz que recorta historicamente este momento e, com a delicadeza de percepções individuais, faz com que seu leitor possa adentrar mais pessoalmente naquele tempo:

Eu comecei a perceber o mundo à minha volta. O presidente John F. Kennedy tinha sido assassinado. Era 1963, e o governo dos Estados Unidos, com o novo presidente Lyndon B. Johnson, estava começando a mandar tropas para o Vietnam, por “motivos diplomáticos”. Martin Luther King (1929 – 1968), em sua luta por igualdade racial, era visto como um visionário ameaçador à sociedade exclusiva de brancos dos EUA. (CAVRELL, 2015, p. 174).

Eu me sentia num caldeirão de culturas. Eu assistia as pessoas na rua, apressadas de um lugar para o outro, nunca parando para se alimentar, carregando comida em sacos de papel marrom e enfiando em suas bocas pedaços de *muffins* e sanduíches. Nova Iorque é uma cidade com 500 bairros. (CAVRELL, 2015, p. 174-175).

Dentre os quinhentos bairros da cidade, os ricos estavam fazendo festas de alto nível econômico com a Disco Music, estilo que teve sua ascensão muito forte naquela época, acompanhada de champanhe, música boa e muito dinheiro. Segundo o documentário *Hip Hop Evolution*, era desta maneira que as pessoas viam, naquela época, a cidade mais populosa dos Estados Unidos. Em contrapartida, o Bronx – bairro negro de Nova Iorque – estava com vários problemas sociais, econômicos e de violência. Um movimento, inicialmente conduzido pelo DJ Jamaicano Kool Herc com apoio de sua irmã, Cindy Campbell, de festas e músicas negras começou a surgir na região. A vontade era de ouvir mais músicas que vinham de suas próprias culturas; iniciaram um movimento de hibridismo com influências jamaicanas, africanas e americanas, que veio a se tornar depois o que se chamou de *Hip Hop*. É considerado, musicalmente, essa virada de estilos, também pela nova forma de usar os discos de vinil que os DJ's tocavam durante as festas. Com a inclusão de batidas, paradas e brincadeiras que se faziam com os discos, além de um novo estilo musical, foram se criando também novas formas de se movimentar que acompanhavam essas novas

escolhas na dança. O movimento foi marcado por brigas territorialistas de gangues com resoluções que chegavam a assassinatos. A Zulu Nation, uma associação com participantes de vários líderes de gangues diferentes, foi um movimento de união promovido por outro DJ considerado pioneiro, Afrika Bambaata. Esse acontecimento marcou para os participantes do *Hip Hop* o lema que até hoje é muito ouvido: paz, amor, união e diversão. Sobre a importância da Zulu Nation, o Dj GrandMixer DXT relata no documentário sua percepção pessoal: “Na minha infância fui ensinado e condicionado que quando visse África ou ouvisse música africana era para sair correndo. Fui treinado para me desconectar dos meus antepassados. Bambaata e a Zulu Nation, toda essa ideia, resgatou essa consciência para mim”. É importante dizer que os Estados Unidos estavam vivendo “uma grande revolução comportamental com o surgimento do feminismo e dos movimentos civis a favor dos negros e homossexuais” (RIBEIRO, CARDOSO, p. 22). Podemos dizer que as *block parties* e os eventos que foram emergindo eram movimentos de contracultura e um resgate de identidade cultural para afro-americanos, também em conexão a “porto-riquenhos e jamaicanos que conviviam na pobreza e marginalidade, os primórdios dos anos 70” (RIBEIRO, CARDOSO, p.15).

Esse era o contexto geral de Nova Iorque, do Bronx, do conjunto de coisas que fariam com que emergissem, junto a um crescimento e expansão do movimento, que fez com que ganhassem novos contornos e influências, as danças que são trazidas a este trabalho. Há poucas regras que se encaixam em todas elas. O *Dancehall*, por exemplo, é uma dança jamaicana, ou seja, o termo de Bianchini “danças vernaculares diaspóricas norte-americanas pós *funk*” já não daria conta por ela não ser norte-americana. O *Popping*, apesar de ter pessoas que mostram sua aparição também no Bronx, foi uma dança que foi acontecendo simultaneamente em outros lugares, como, por exemplo, a Califórnia, que foi considerada seu lugar de criação (Fresno – Califórnia), então, ser do Bronx já não seria outro possível critério para ser dança urbana. Algumas danças permitem um código mais aberto, como o *Hip Hop Freestyle* e o *House*; já o *Locking* foi uma dança desenvolvida por uma pessoa, *Don Campbell*, que estruturou sua forma e passos prontos. Há boatos de que ele teria se afastado durante alguns anos, e quando voltou se surpreendeu com a manutenção da dança em igualdade, lamentando seu não crescimento. Em resposta, seus seguidores teriam afirmado que pensavam ser uma vontade dele a dança ser mantida da mesma forma. Por fim, as danças das quais esse trabalho trata são diversas e de difícil categorização. Elas foram criadas, às vezes, de

formas independentes umas das outras, às vezes muito interligadas, mas sempre com algum tipo de proximidade que pode não ser de fácil compreensão. Essas danças e seus métodos de ensino foram fechados e sistematizados em algum momento, inclusive pela necessidade de aprimoramento técnico, mas não nasceram assim. A definição de cada estilo vem, na maior parte dos casos, como algo posterior ao seu próprio acontecimento, com algum distanciamento temporal que permitia olhar, reconhecer e nomear o que se fazia. As criações de passos e fundamentos da dança vinham de forma espontânea e quase sempre coletiva; as regras não eram tão restritas como às vezes aparentam ser as danças do cenário *Hip Hop* atual em contextos como os das academias de dança, por exemplo.

No cenário da dança praticada e ensinada no Brasil, chegam essas linguagens por intermédio de videoclipes, coreografias de palco para abertura de megaeventos, programas de TV. O mercado de hoje engloba o movimento do *Hip Hop* e o transforma para interesses que confirmam sua ação direcionada à rotação do capital. A linguagem é, quase sempre, feita a partir de coreografias compostas por um elenco gigantesco em uníssono, que, muitas vezes, até mesmo se assemelham a balés de repertório, pela igualdade de linhas reproduzidas pelos dançarinos. Esse é um grande contraste com o corpo que aprenderia essas danças da forma como elas se dão no contexto do movimento social *Hip Hop*, um corpo que improvisa e tem autonomia sobre seu fazer e sua expressividade dentro das linguagens que buscam um meio de identidade. Por isso, a dança pensada apenas a um resultado final, por assim dizer, não é a dança *Hip Hop* sobre a qual a pesquisa debruça seu olhar enquanto corporeidade e desejo de ensino, apesar de visualizar ela como uma possibilidade posta no mundo. No entanto, é preciso tornar visível que este é o modo como as pessoas adentram o *Hip Hop* em parte, hoje em dia, e no caso da dança, o virtuosismo técnico, no sentido de reprodução de movimentos, é o modelo pelo qual pessoas leigas tomam conhecimento dessas danças e a mitificam. Importante apontar que virtuosismo de fato aparece nessas manifestações; no entanto, as importâncias entre movimentos de muita força e técnicas às vezes de ginástica, não tem peso maior que musicalidade apurada, expressividade e, sobretudo, originalidade no material de corpo, mesmo que utilizando as técnicas predeterminadas. A virtuosidade então aparece de maneira diferente, e a valoração do dançarino que conheceu o *Hip Hop* pela mediação mercadológica é distinta da valoração do outro grupo.

Por essas razões, a questão sobre se essas danças seriam tão fechadas e codificadas ou não aparece, principalmente quando voltamos o olhar para improvisação. Eles teriam, às vezes, na sistematização dos estilos uma vontade de cristalização de um *modus operandi* pautado por um tempo, com ideias e contexto, de forma a guardar e tornar importante uma determinada maneira de se dançar no *Hip Hop*. Entender a importância da existência de ideias fechadas, como se estivessem contidas em uma “caixa” em que se categorizam estilos é, de certa maneira, entender a importância do discurso político e cultural por trás do movimento e da dança e sua tradição. Categorias servem para que possamos “ler” os materiais e definir a forma como queremos nos relacionar com eles e não o contrário, ou seja, os estilos definindo nossas escolhas e nos separando de outros ou de nossas próprias vivências. Por isso, o fato de entender e olhar para a importância dessa sistematização de códigos e hábitos dos estilos não diminui ou fecha a discussão sobre os atravessamentos das outras danças com as danças urbanas, tampouco nega a construção delas por aspectos mais libertários em relação à individualidade dos dançarinos; e as individualidades são, dentro dessas danças, o próprio meio pelo qual elas costuram sua construção.

Há movimentos de grupos de dançarinos que defendem a manutenção da tradição e o formato dessas danças de maneira mais restrita, sem a interação com novas linguagens, em defesa de algo mais “purista”. Há uma contradição nisso no sentido que, em seu próprio início, o movimento cultural se deu por misturas, influências diversificadas e pelo fator do “agora”, proporcionado pelo encontro e a troca. Apesar disso, esses encontros no contexto do Bronx dos anos 70 e em alguns outros lugares fizeram estabelecer, de forma orgânica, o contexto e as condições próprias pertencentes a essas danças, bem como elementos corporais que formam sua linguagem. Se olharmos as diferenças contextuais desses fazeres, e o que cada mudança tem como valor simbólico da tradição para cada tempo, percebe-se que atualmente não são as mesmas questões que aparecem ligadas ao hibridismo. O que em 1960 a 70 poderia significar uma riqueza cultural que alimentava o nascimento do movimento *Hip Hop*, atualmente, para muitos, pode significar o fim do mesmo. O dilema se estende quando olhamos grupos ou pessoas com envolvimento na cena que, apesar de manter firme um discurso sobre fundamento, não compreendem corporalmente os princípios e bases desta dança, que não são apenas passos prontos. O receio por parte dos participantes da cultura em ter esses símbolos em outros lugares viria, talvez, de uma condição de esvaziamento cultural ao se lidar com o *Hip Hop* distanciado de seu contexto e, muitas vezes,

moldado por um sistema de ensino precário no que diz respeito a transmitir uma abertura desses vários conhecimentos ao aluno, tendo a consciência de que nenhum professor (a) dará conta inteiramente do “conteúdo *Hip Hop*” sozinho(a).

O mercado do *Hip Hop*, por vir de um país de grande poder econômico no cenário mundial, se espalhou com certa rapidez por grande parte dos países do mundo. De certa forma, isso faz com que o conhecimento que chega para a maior parte das pessoas priorize determinados aspectos dessa cultura, preterindo outros. Assim, para este trabalho, frisa-se a diferença nos diálogos que ocorrem entre manifestações culturais e artísticas e a apropriação mercadológica de um movimento cultural, entendendo que o esforço em fazer diálogo entre arte e cultura é muito maior pela interferência do mercado, uma vez que o acesso de outras linguagens para com a cultura é, na grande maioria das vezes, pela abertura dada pela mídia. A manutenção de uma cultura pode desaparecer nas duas possibilidades, e constantemente desaparece, assim como pode renascer nelas; essas são questões muito dinâmicas e fluidas e, justamente por isso, interessantes de serem analisadas. Joy James descreve isso da seguinte maneira: “O *underground* pode, como todo mundo, ocultar à medida que revela. Assim, compete ao ouvinte ou ao leitor mover-se para além do consumo na medida em que resiste se tornar desaparecido em ação política” (p. 82).

Para este trabalho, como recorte, não se estudou uma dessas danças ou estilos, tampouco a totalidade delas, reconhecendo ser esta uma tarefa que demandaria um trabalho que superaria as dimensões de um trabalho de conclusão de graduação e admitindo que trabalhar desta maneira demanda um cuidado em relação a generalizações, já que são danças singulares e diferentes entre si. No entanto, há de se notar que suas interferências no mundo são conversáveis e que elas se encontram muitas vezes unificadas por algumas razões. Entre elas, o ensino não convencional em relação a danças que têm mais tradição (são mais ensinadas) e no tempo em que são reconhecidas como dança cênica e artística, em festas, praças e *cyphers*; aqui desenhouse o ponto de partida desta escrita.

Independentemente de suas formulações específicas, observa-se nessas danças um contexto não formal de ensino e sua importância central em festas, *cyphers*, *jam*’s, ou seja, no encontro com o outro em um evento, primordialmente, social, no qual o ato da dança e seus aprendizados ocorrem de forma **espontânea**. Sendo este o ponto de partida, o lugar de corporeidade com o qual a monografia lidou não recorre a aulas de danças urbanas nas quais o formato consiste apenas em ensinar uma coreografia

específica aos alunos, mas tenta entender uma aprendizagem coletiva de dança e corporeidade e questionar a passagem desse contexto nas salas formais do ensino, entendendo por instituições formais as academias de dança, projetos sociais ou universidades. Isso exclui do olhar deste trabalho aulas que têm como objetivo final a transmissão de coreografias, por entender que “o processo natural de transmissão acontece de forma informal e espontânea, em festas” (BIANCHINI, 2018) e que existem ferramentas outras para a formação técnica (mecânica, criativa, musical e expressiva) possíveis no aprendizado dessas danças. Admitindo todos esses espaços como locais de aprendizado, de sociedade, cultura e de técnicas corporais, o recorte visualiza entender o contexto em relação às corporeidades e seus aprendizados. Dentro do recorte, o estudo direcionou um olhar mais específico para a corporeidade constituída nos ambientes de festa, a corporeidade proporcionada pelo próprio encontro, pelo “momento”, sendo ela uma das possibilidades que aparecem no tema que abordou a relação central deste estudo: contexto – corporeidade aprendizagem.

Considerando as possíveis “formatações” de estilos em danças urbanas e considerando o crescente aumento de influências diversas dentro delas, não se tentou traduzir as mecanicidades de cada dança e suas técnicas de codificação, mas admitir suas importâncias para dançarinos específicos e como ferramenta de improvisação, o que traduz em corpo o desejo maior de aprendizagem em dança, a autonomia do estudante, alcançada por inúmeras possibilidades de caminhos. Apesar disso, o recorte investigou não mecanismos de movimento, mas sim as corporeidades, e o que as vivências com o contexto transmitem ao corpo que, muitas vezes, não chega pela técnica em aulas de dança. Debruçou-se sobre o aprendizado em seu contexto, fazendo especulações e enaltecendo os conhecimentos advindos dele a as possibilidades de um ensino que lide com isso como premissa do acontecimento da aula. Um lugar de aprendizado técnico-criativo e improvisacional em dança gerado pelo acesso coletivo em eventos da cultura, bailes e *cyphers*, contidos principalmente nas danças sociais – o início do *Popping*, *Locking*, *Breaking*, assim como *House*, *Wacking*, *Vogue* e, por que não também o passinho, dos bailes de Funk Carioca. As discussões aqui presentes podem e devem ser olhadas a partir de várias técnicas já esquematizadas que nascem desse contexto urbano e que já têm implicações, inclusive, no mundo artístico-cultural.

É possível olhar para o “dançar *Hip Hop*” a partir do âmbito cultural, improvisacional, que se acredita ser a premente potência poética dessas danças. A “essência”, que muitos dizem estar no sentir prático, pode também estar no resgate da

gênese histórica, epistemológica, prática e corporal, já que essas questões estão todas atravessadas. Assim, o projeto visualizou como campo de ensino original os próprios ambientes coletivos e festivos, os bailes, batalhas e treinamentos em conjunto, norteados pela pergunta sobre como esse entendimento afeta quando “reconstituído” dentro de aulas de dança, que seriam o ambiente reconhecidamente “tradicional” de ensino, entendendo que sempre há uma mudança ao se tirar do contexto ensinamentos próprios dele.

Qual ensino é valorado na nossa sociedade? Como lidamos com a nossa responsabilidade social enquanto educadores do corpo? Qual a importância das manifestações socioculturais e o que elas ensinam? Estas são algumas das várias questões que impulsionaram a realização deste trabalho, que, partindo do que as danças urbanas se tornaram hoje, tentou responder ou multiplicar.

1.1 Construções de conhecimentos e as danças ligadas ao *Hip Hop*

Nas universidades ocidentalizadas, o conhecimento produzido por epistemologias, cosmologias e visões de mundo “outras”, ou desde geopolíticas e corpos políticos do conhecimento de diferentes regiões do mundo considerados como não ocidentais com suas diversas dimensões espaço/temporais, reputados “inferiores” em relação ao conhecimento “superior” produzido por uns poucos homens ocidentalizados dos cinco países, conformam o cânone do pensamento nas humanidades e nas ciências 28 Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016 sociais. O conhecimento produzido a partir das experiências sócio-históricas e concepções de mundo do Sul global – também conhecido como mundo “não ocidental” – é considerado inferior e é segregado na forma de “apartheid epistêmico” (Rabaka, 2010) do cânone de pensamento das disciplinas das universidades ocidentalizadas. Mais ainda: o conhecimento produzido por mulheres (ocidentais ou não ocidentais) é também visto como inferior e fora do elenco do cânone do pensamento. As estruturas fundacionais do conhecimento das universidades ocidentalizadas são epistemicamente racistas e sexistas ao mesmo tempo. Quais os processos históricos que produziram as estruturas do conhecimento fundadas no racismo/sexismo epistêmico? (GROSFOGUEL, 2016, p.27)

O artigo de Ramón Grosfoguel, “A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI”, discute sobre as formas de conhecimentos epistêmicos nas áreas científicas, revelando ao leitor uma acentuação drástica das fontes de conceituações de conhecimento e estruturas de formação dele a respeito das verdades universalizantes. Os cinco países que ele expõe na citação acima são Itália, França, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Na continuidade do artigo, a ideia é entender a criação dos conhecimentos por meio do colonialismo e da narrativa unilateral que se construiu a partir disso. Boaventura de Sousa Santos (2010) chamou este processo de “epistemicídio”, ou seja, “a destruição de conhecimentos ligada à destruição de seres humanos”.

As danças ligadas ao *Hip Hop*, apesar de nascerem em um destes cinco países - o que fez com que se tornassem mundialmente conhecidas - são originalmente de um contexto negro e de periferia estadunidense, criadas por imigrantes jamaicanos e africanos em diáspora. Não é à toa que estes conhecimentos enquanto cultura, arte e formas de visão do mundo estejam começando a ser produzidos academicamente mais recentemente. Vale observar que “a literatura histórica é ainda muito escassa face ao cenário multiplicador não restrito a uma faixa etária” (NEGRAXA, p. 92), e acrescentar que é escassa tendo em vista à proporção que o movimento toma no mundo, sendo a

pesquisa acadêmica em dança uma instância que demorou mais para olhar para as questões advindas desse meio.

Se olharmos o *Hip Hop* e suas danças com as lentes dos videocliques, é compreensível que ele não faça parte de grades curriculares de dança em universidades, que têm como componentes estruturas de ensino voltadas a desenvolver nos estudantes um olhar poético, perceptivo, reflexivo, questionador, político e autônomo do fazer dança. Pensando em termos da reprodução de movimentos, pode-se dizer que o balé é um caso à parte, tendo seu espaço garantido na universidade, que segue buscando sua ressignificação. Reconhece-se aí uma dificuldade de transformação curricular que acaba por reforçar uma desigualdade no que diz às origens geográficas e geopolíticas: o balé permanece porque sempre esteve, enquanto o *Hip Hop* tem dificuldades de entrar, apesar do amplo interesse por essas danças fora da universidade. Acaba ocorrendo uma priorização da continuidade de conhecimentos eurocentrados nas escolhas de recorte que somam a bibliografia dos cursos.

É certo que nenhuma codificação técnica de movimento em dança seja mera reprodução, uma vez que as próprias codificações vêm de um contexto, uma cultura e de vontades expressivas. Não é apropriado, aqui, defender ou não a inclusão do *Hip Hop* como possibilidade de ampliação de repertório de movimentos técnicos para bailarinos, mesmo que admitindo sua funcionalidade para tal. No entanto, há de se perceber que questões e possibilidades poéticas além das que derivam da própria codificação dos movimentos de um ponto de vista técnico aparecem nos espaços em que as danças urbanas têm sido propostas, e seria um descuido e um ofuscamento de uma cultura e de uma forma de fazer arte não dar espaço para que o *Hip Hop* seja olhado com a amplitude de sua potencialidade, como disparador de técnicas criativas e de autoconhecimento. Para além da própria codificação, o *Hip Hop* é um movimento social em constante questionamento e é constantemente questionado, sobretudo por ser uma cultura expressiva que vem se ressignificando há décadas e se ampliando em diferentes contextos.

A capacitação de dançarinos com inteligências corporais que conseguem se adaptar a diferentes contextos tem, cada vez mais, sido uma questão do dançarino pós-moderno. É interessante avaliar isso em relação aos conhecimentos das culturas negras e periféricas. No caso das danças do *Hip Hop*, suas ações e entradas têm surgido em muitos lugares, mas com atraso em relação a conhecimentos acadêmicos em dança. Esse

universo vem de uma história de dança na qual o diálogo com a tradição se refere à dança formal, o balé clássico e a dança moderna, e os rompimentos e rupturas vêm sendo continuados em relação a este recorte da história da dança. A dança moderna, no entanto, surgiu quase no mesmo contexto que o início do *Hip Hop*, em Nova Iorque nos anos 60 e 70. Suas aglutinações com o pensamento contemporâneo de dança nos Estados Unidos não são tão separadas como normalmente se tem no cenário brasileiro: elas ocupam o mesmo espaço-tempo de “início” e dividem o contexto em sua continuidade, portanto são etiologicamente parecidas. Enquanto a dança moderna rompia com tradições da dança trazidas pelo balé e pela dança estritamente cênica, na busca por novas formas de expressão, pautadas por outras regras que se afastavam de conceitos passados de técnica e espaços para dançar, o *Hip Hop* também surgia de um contexto e local não convencional de dança (não convencional se comparado à dança cênica e formal), produzindo novos significados pela construção espontânea, política e coletiva dos passos que iam surgindo. Aparentemente, se formos considerar os rompimentos em relação a ideias de técnica, é quase como se as danças de rua fizessem o caminho contrário ao da dança contemporânea, à medida que sua codificação, principalmente no ensino, vem depois da sua criação em grande parte das danças, (com exceções, como explicitamente nota-se no caso do *Krump* e do *Locking*). No entanto, suas lógicas de rupturas e simbologias são outras, por isso a comparação não tem equivalência por completo.

Esta discussão tem grandes implicações para a descolonização das universidades ocidentalizadas. Até então, essas universidades têm operado a partir de um uni-versalismo no qual “um (homem ocidental de cinco países) define pelos outros” o que é conhecimento válido e verdadeiro. Descolonizar as estruturas de conhecimento da universidade ocidental vai requerer, entre outras coisas: 1. Reconhecimento do provincialismo e do racismo/sexismo epistêmico que constituem a estrutura fundamental resultante de um genocídio/epistemicídio implementado pelo projeto colonial e patriarcal do século XVI. 2. Rompimento com o universalismo onde um (“uni”) decide pelos outros, a saber, a epistemologia ocidental. 3. Encaminhamento da diversidade epistêmica para o cânone do pensamento, criando o pluralismo de sentidos e conceitos, onde a conversação interepistêmica, entre muitas tradições epistemológicas, produz novas redefinições para velhos conceitos e cria novos conceitos plurais com “muitos decidindo por muitos” (pluri-verso), em lugar de “um definir pelos outros” (uni-verso). Se as universidades ocidentalizadas assumirem estes três pontos programáticos deixarão de ser ocidentalizadas e uni-versais. Essas se transformarão, de universidades ocidentais em pluri-versidades decoloniais. Se os projetos modernos eurocêntricos, racistas e sexistas de Kant e Humbolt tornaram-se a fundação epistemológica delas desde o século XVIII, como resultado de 300 anos de genocídio/epistemicídio no mundo, a transmodernidade de Enrique Dussel constitui a nova fundação epistêmica para a pluri-versidade

decolonial, cuja produção de conhecimento deve estar a serviço de um mundo para além do “sistema-mundo capitalista, patriarcal, eurocêntrico, cristão, moderno e colonialista”. (GROSFUEL, 2016, p. 46)

Além do conhecimento gerado pelas universidades, a questão do epistemicídio, nesse caso, de conhecimentos negros, poderia também ser observada na arte e na construção de sua história – a história da dança, por exemplo, pouco fala de conhecimentos não eurocentrados e descolonizadores. A arte ser olhada através de conhecimentos pluralizados rompe essa lógica e alimenta uma visão de mundo mais democrática.

Atuar num ensino de maneira a trabalhar conhecimentos dessas danças, então, demanda grande responsabilidade de seus atuantes. Essa responsabilidade é emblemática, pois os conhecimentos por si só já cumprem essa expansão de mundo, não sendo apenas na conscientização extremamente explícita que se dá o papel do professor. Assim, torna-se importante trazer para esta reflexão a discussão sobre epistemicídio dado o caráter de resistência cultural que se observa na cultura *Hip Hop*, particularmente resistência da cultura negra norte-americana, e de estarmos propondo neste trabalho uma inversão – ou reinvenção – de valores de modo que o ensino que se realiza no contexto original das festividades e encontros está sendo mais valorizado do que qualquer tipo de apropriação que se venha a fazer dele para ensino em academias ou escolas formais, de modo a incorrer na mera reprodução de “passos prontos”. Este trabalho, portanto, lança luz sobre o fato de o *Hip Hop* ensinado no “mercado” estar mais para uma “dança derivada”, por meio da qual se pode, ainda, depreender valores e, com eles, maneiras de se movimentar, e estabelecer pontes com a cultura, mas que jamais serão a reprodução do contexto original onde essas danças nascem e onde são ensinadas e aprendidas.

2. ASPECTOS TÉCNICO-CRIATIVOS E POÉTICAS DAS DANÇAS URBANAS

Por “corporeidade” entendemos, neste trabalho, certo conjunto de idiossincrasias, padrões de movimento típicos e peculiaridades que, no *Hip Hop*, nem sempre se refletem em ações físicas ou movimentos descritíveis. A corporeidade neste contexto estaria mais ligada à ideia de “estado corporal”. Grandes professores de *Hip Hop* dizem a seus alunos que algumas coisas da dança eles só entendem nas baladas, festas, vivenciando *cyphers*, rodas, passos sociais ou em conversas com outros dançarinos e professores em cafês ou corredores. É preciso, então, estar nesse convívio com pessoas, no encontro delas, para se entender no corpo a dimensão dos fatores que rodeiam e circundam esse movimento. A especificidade do estar (e ter), nas memórias pessoais o registro de um corpo e de um estado corpóreo dessa vivência significa para o artista outra relação com o fazer e outro sentido para o que ele entende como “técnica de dança”. Visualizando estado corporal também como algo que envolve, no dançarino, sua visão de mundo e percepções do meio que o rodeia, a corporeidade estaria ligada a um entendimento amplo da relação do indivíduo com o universo que outras pessoas compartilham ao dançar com ele. Isso torna percepções, sentidos, memórias, ideologias, ações e reflexões, corpo em movimento – dança. Esses registros corporais são campos de aprendizagem, pessoal e coletiva, e pontuam uma forma de passagem de saberes que é aderida em ambientes compartilhados em comunidade de forma afetiva.

É interessante avaliar que nos ambientes de festa a mimese e a cópia também fazem parte da forma de transmissão de conhecimentos. Isso se vê tanto em passos sociais como em passos que foram sendo tão repetidos e de tantas formas diferentes que se tornaram estilos ou passos muito conhecidos. Para explicitar o que o termo “passos sociais” significa neste contexto, a citação de Ribeiro é interessante de ser analisada:

As danças sociais são movimentos e passos que surgem constantemente em clubes, danceterias, festas ou são lançados por cantores de Black Music; e sendo o Hip Hop Dance um estilo híbrido, como toda a cultura Hip Hop, os dançarinos de Hip Hop utilizam estes passos em suas performances.

Uma comparação brasileira para compreendermos melhor, por exemplo, quem nunca ouviu a música “Poeira” da Ivete Sangalo? E ao ouvir o refrão o que o povo faz? Dança, pula, canta, executando uma determinada dança, sequência de movimentos! Ou seja, o Axé é um grande exemplo de Dança Social brasileira, assim como no Nordeste é o Calipso, no Rio de Janeiro é o Funk Carioca, dentre outros movimentos culturais relacionados à música popular e à dança não acadêmica. O Dance Hall na Jamaica também é um grande exemplo de dança social.

Portanto, Danças Sociais são movimentos criados em ambientes de festa, diversão, sem um ensino formalizado. (RIBEIRO, CARDOSO, 2011, p. 83)

Apesar dos passos sociais das festas se darem através da cópia, há, nas festividades, um estado de não obrigatoriedade no fazer mimético. Ele se dá por uma escolha (individual ou coletiva) sem a função inicial de atingir um modelo padronizado de corpo, ou seja, a função da cópia se dá para realização de passos sincronizados que envolvem a coordenação motora e a musicalidade; dentro disso, sua realização normalmente preserva a individualidade dos corpos dançantes. Além de passos que são criados pelos dizeres da música, por algumas brincadeiras ou pela moda do momento, é muito comum, em festas, as pessoas copiarem passos e os continuarem de suas próprias formas, e assim criarem variações e até mesmo estilos de dança. A improvisação em *Hip Hop* cria uma corporeidade advinda daí que se mantém – seja nos *clubs*, batalhas, grandes eventos ou *cyphers*. Essa corporeidade é, também, técnica, e teria suas motivações pautadas na construção social e histórica da dança, bem como na música ouvida e nas resoluções que as pessoas formam a partir desses fatores em movimento de corpo.

Apesar de inicialmente “as *street dances* se desenvolverem no país a partir do encontro de pessoas para dançar em festas de escolas, festas de garagem e bailes, não diferentes da formação inicial em cidades norte-americanas” (NEGRAXA, 2015, p. 42) e terem surgido de uma técnica de corpo dada também pelo improviso, existe uma esquematização técnica e um “cardápio de passos prontos” das várias danças em que consiste a “dança de rua” hoje. Elas são caracterizadas “quando as pessoas se reúnem para praticar as técnicas de *locking*, *popping*, *waving*, *roboting* e *breaking*” (NEGRAXA, 2015, p. 42). Elas são então esquematizadas e, junto a isso, cria-se um conceito de ensino técnico para a caracterização de cada uma delas. Com o desgaste e distanciamento de alguns ambientes de ensino com o comprometimento de fontes de pesquisa sobre cada especificidade dessas danças, a caracterização muitas vezes vem de um entendimento superficial de estéticas e passos prontos que se esquece de trazer a conhecimento dos alunos, como somatória, materiais para essas caracterizações serem adquiridas em improvisação e de forma autônoma. Alguns estudiosos definem como matriz do *Hip Hop Freestyle* (ou *Hip Hop Dance*) o *Bounce* (ou como o seu corpo responde a pulsação da música), o ritmo e suas rupturas e segmentações de partes do corpo - o que pode ser olhado, de maneira geral, em todas as danças dessa cultura. Podemos avaliar que esses elementos, por si só, não têm como consequência pontual a criação de um corpo que traga em sua movimentação as questões levantadas em sua criação contextual, assim como os passos prontos também não. Assim, a transmissão de

conhecimento que tenta fazer ponte com o contexto poderia trazer passos prontos, técnicas diferentes e estímulos para improvisação. Uma pessoa que aprende a dança fora de seu contexto e não é apresentada para ele não partilha conhecimentos e não tem o intuito de trazer em seus movimentos o “enredo *Hip Hop*” - poderá dançar “apenas reproduzindo códigos”, por assim dizer. Há de se avaliar, então, que a criação dessas matrizes foi pautada num contexto e que a tentativa de sua manutenção é um desejo de colocar esse contexto em pauta; assim, pode-se concluir que ainda é importante que exista na dança o discurso sociopolítico, no entanto sempre haverá distâncias entre suas origens e a tentativa de resgatá-las.

Mesmo apresentando um conceito generalista, a frase de Grandmaster Flash – “Hip Hop é o único gênero de música que nos permite falar acerca de quase todas as coisas” (SHELBY, DARBY, 2006) – traz o entendimento sobre o fator do gênero musical *Hip Hop* como um suporte para questões e reflexões de diferentes naturezas pelo olhar de um DJ que pode ser considerado um pioneiro do movimento. A afirmação torna possível que a seguinte questão seja formulada: teriam as danças *Hip Hop* também essa liberdade expressiva segundo a qual o corpo questiona e muda o tempo todo? Nas lógicas próprias dessas danças, a expressividade estaria colocada de forma a romper tradições e dialogar com elas? O corpo desses dançarinos também podem falar sobre quase tudo?

O contexto é criador, nesse caso, da corporeidade. O livro “Hip Hop e a Filosofia”, em seu subcapítulo “Estética rap: violência e arte de ficar no real” (SHUSTERMAN, 2006), afirma ser a Poesia mais antiga que a Filosofia, o *Rap* partiria dela para desenvolver sua prática. Richard Shusterman descreve, em relação ao *Rap*, o que chamam, de forma bem resolvida, de “estética da violência”, na qual a violência é o meio pelo qual o *Rap* tem sua prática, observa e devolve aos outros, em forma de música, o seu ponto de vista do mundo. O autor não coloca a arte no lugar de resolver problemas catarticamente, de forma a ser uma experiência na qual a energia de violência pode ser gasta e liberada ficando apenas no ato artístico, pois, ao contrário, afirma que isso anularia o entendimento de que a arte teria resoluções, interferências e ações concretas na vida em sociedade para além de seu momento de acontecimento. Afirma ainda ser necessário um entendimento mais amplo, inclusive de alguns *rappers*, sobre o receptor dessa agressividade, ou seja, a quem querem direcioná-la. Ele coloca a agressividade em uma possibilidade de combustível para coisas boas se direcionada ao lugar certo e ruim caso o direcionamento vá ao lado oposto.

Como sua própria estética é baseada na violência positiva da energia rápida e intensa, a busca do rap para superar a violência deve rejeitar a solução padrão e parcial segundo a qual a violência deve ser abandonada por completo e simplesmente substituída por um *ethos* de pura amabilidade e tenro amor. O conhecimento *rap* mostra que o problema da violência não é tão simples. A violência não pode meramente ser vista e erradicada como um mal absoluto, desnecessário; ela está profundamente entrincheirada em nosso curso evolucionário como um instrumento necessário para sobrevivência e ainda tem suas expressões e usos positivos. O problema de superar a violência não é, assim, uma questão de exterminá-la por completo, mas de canalizá-la e controlá-la; de separar a boa violência que melhora as realidades da violência que causa mais mal do que bem; de usar a boa violência para superar a má violência. (SHUSTERMAN, p.71)

Fazendo analogia do *Rap* com a dança, a lógica de improvisação e construção de corporeidade estaria ligada à mesma lógica da improvisação de fala e construção musical, já que estariam seguindo, a princípio, os mesmos contextos formadores nos dois casos. Principalmente, se olharmos para o *Hip Hop Freestyle*, *krump* e o *Breaking*, percebe-se na corporeidade e gestualidade uma postura agressiva de corpo, no sentido de ser “marrento”, provocativo ao opositor; no caso da batalha, ter movimentos fortes e definidos e às vezes muito rápidos. As danças originadas do *funk*, tendo outras influências musicais, como o próprio *Funk*, a *House Music* e tantas outras, também têm o fator da diversão e do lazer muito ligados aos movimentos; no entanto, como podemos perceber ao longo do livro “Bailes Soul, Samba-rock, Hip Hop e identidade em São Paulo”, os bailes também estariam intrinsecamente ligados a questões políticas, ao resgate da cultura negra e ao sentimento de pertencimento em comunidade. No entanto, há de se perceber pelo *Rap*, com maior facilidade, o conteúdo crítico sobre o qual o corpo se constrói enquanto dança, corporeidade e expressão. A expressão cultural advinda desse contexto teria em sua expressão a utilização da violência crítica a respeito do mundo que a cerca e de suas injustiças sociais. No entanto, é importante observar como na dança (como também nas outras linguagens) surgem estratégias outras de poética de movimento. É o exemplo das formas de apoio e contato com o chão da dança *Breaking*, das utilizações de imagens para criação de movimentos no *Popping*, *Roboting*, *Waving*, *Krumping*, de suas simbologias com o sagrado e com a construção de tantos outros conceitos artístico-estéticos, sendo a crítica social uma dentre muitas outras possibilidades.

A relação do *Hip Hop* com a agressividade pode ser entendida de forma tanto negativa quanto positiva e, muitas vezes, pode levar ao entendimento de uma cultura,

em sua maioria, masculina² ou masculinizada, na qual a utilização de um corpo de tons forte e agressivo, muitas vezes, se utiliza da violência para responder a ela. Nesse contexto surgem aspectos entendidos pelo estereótipo de gênero social como elementos da masculinidade dentro da corporeidade *Hip Hop* e, de fato, seu começo foi majoritariamente masculino (e, até hoje, a presença de homens é maior que a de mulheres). Prova disso são estilos nos quais existem inúmeros grupos formados por homens, e suas formações com mulheres estão começando a aparecer agora, assim como a presença de mulheres em *cyphers* ou batalhas. É um dado contraditório ao universo da dança como um todo, onde a figura do homem é pouco vista e a corporeidade entendida como “masculina” quase não aparece.

É bem conhecida a avassaladora e predominante presença masculina, com um desenho singular na história das danças no século 20. Por muito tempo, as *street dances* têm sido associadas como uma iniciativa de adolescentes e adultos do sexo masculino, o que contribui para desestigmatizar a presença masculina na dança. As *street dances* parecem, portanto, modificar determinada relação social por meio da modelização do mundo que dissemina, e quando formula a dança e a visibiliza no mundo. (NEGRAXA, 2015, p.21)

Apesar de contribuir para a quebra de estigmas a respeito da presença masculina na dança, o dilema de gênero dentro do universo cultural permanece e resolve, na maioria dos casos, apenas uma camada superficial da questão. Para compreender melhor essa afirmação é necessário olhar o aumento e a ampliação do entendimento do conceito de gênero que cresce na atualidade, principalmente vindos de movimentos LGBT's. Por que a presença masculina é um tabu no cenário da dança? Por que não é nas *street dances*? Quais lógicas de padrões sociais de gênero estão implícitas nesses fatos? Apesar de quebrar inicialmente o paradigma de gênero, a manutenção de ambientes pouco confortáveis para mulheres, por disseminação de machismo e misoginia, continua existindo, bem como os preconceitos com pessoas que possuem características que fogem da expectativa de gênero imposta pela sociedade. Lógicas de condutas historicamente construídas na nossa sociedade são mantidas dentro de ambientes das danças por letras de músicas, exposição hipersexualizada da figura feminina, outra extremamente agressiva e machista da figura masculina, e preconceituosa com a diversidade sexual e de gênero.

² O termo “masculino”, aqui, refere-se ao estereótipo social de gênero.

O maior mercantilismo no hardcore rap gira em torno dos corpos femininos. A matemática do Hip Hop fracassa no teste da diferença dos sexos graças a sua recusa em analisar de modo adequado a misoginia ou o comércio de mercadorias no sexo e nos trovadores sexuais. O estado de guerra do rap contra a polícia é codificado politicamente como radical; porém, sua guerra contra mulheres e gays o marcam como anti e contra revolucionário. O rap que “representa” as ruas e comunidades negras, cuja maioria consiste em mulheres e gays, constrói inimigos internos, com gangstas como gladiadores nos teatros de propriedade do Estado. (JOY JAMES, 2006, p. 83)

Temos aí uma escolha de conduta do movimento em sua chegada ao grande mercado que nem sempre é responsável com a essência questionadora da cultura, e muitas vezes torna mais visível na grande mídia aspectos que correm em torno da agressividade mal direcionada e boicotam aquela que iria para uma direção boa. Apesar disso, o contato com a diversidade e o trânsito em que foi colocado o *Hip Hop* desde sempre, foi, e continua sendo, grande, o que permite a entrada de outros corpos e a influência de outros modos de viver pensar e mover, também como resistência de forma de existir, em diferentes formas, inclusive que vão além do “masculino e feminino”. É o caso do *Wacking*, que surge em *club's* LGBT's nos anos 70, o que, de certa forma já faz com que a abertura para outros tipos de diversidade existam na cena desde então. Esse grande fluxo de influências fez com que se englobasse outras manifestações ou com que indivíduos com seus jeitos singulares de se apropriarem das técnicas criassem suas identidades caricatas, tornando-se conhecidos justamente por suas singularidades. É o caso do *Popper Slim Boogie*, por exemplo. Toda reunião de conjuntos diferentes com que lidam essas danças em seus fluxos, criam conflitos ou pequenas desestabilizações, no sentido de que rompem com qualquer verdade absoluta. Esses conflitos internos também ajudam a expansão da corporeidade como resistência e a ampliação de suas formas de fazer, tornando as possibilidades vistas nos vários estilos infinitamente mais expressivas e passíveis de uma apropriação individual e consciente pelo dançarino. Vemos uma quebra de paradigmas, um diálogo entre tradição e ruptura.

Enfim, há na festa e nos encontros comunitários dessas danças uma preciosidade que emerge sobre os corpos participantes. Sem que percebam, estão sendo conduzidos e conduzindo vivências e trocando visões de mundo. Essas danças poderiam ser compreendidas como “danças ritualísticas”, entendendo-as como sendo “um ato comprometido com a reinvenção do ser, capaz de operar profundas transformações físicas, psíquicas, emocionais e espirituais” (IBAÑEZ, CIPPICIANI, WILDHAGEN, 2014, p. 121). Segundo as autoras, dentre as várias definições para o ritual, destaca-se a ideia de ação não cotidiana com certas regras e protocolos específicos formais, que

serviriam como via para uma experiência profunda dos participantes nos eventos coletivos. Os protocolos das danças estudadas aqui variam em suas especificidades, mas estariam ligados a hábitos, formas de dançar e agir. Nas festas, o surgimento de passos sociais e rodas, ou mesmo os códigos de batalhas (cujas regras todos os participantes sabem as regras), não se trata de uma competição meramente esportiva.

As festas e celebrações coletivas são também formas de ritualização recorrentes em todas as culturas e civilizações. Nelas, os aspectos sagrados se fundem aos profanos, tornando possível a apresentação simbólica do ritual na liturgia de modo mais prático e efetivo aos indivíduos.

Podemos dizer, portanto, que inúmeras danças dramáticas brasileiras dialogam com essa última definição de ritual apresentada, por carregarem valores religiosos diante de um mundo dessacralizado e se fundirem ao imaginário popular de grupos sociais específicos, provenientes de determinadas regiões ou estados de onde essas manifestações se originaram.

É exatamente no universo das celebrações e festividades populares que se pode observar, de modo bastante evidente, a passagem do ritual com finalidade espiritual e religiosa para o ritual com finalidade estética e artística, cujo o objetivo é apresentar um determinado olhar sobre o mundo e a existência, que pode ou não estar alinhado ao discurso religioso em voga. (IBÁÑEZ, CIPPICIANI, WILDHAGEN, 2014, p. 121)

Márcio Macedo também nos dá dicas da associação dos bailes e festas com ordens sociais, ritos e criações de corporeidades. Segundo ele dois elementos seriam comuns à maior parte das culturas africanas e negras diaspóricas: “o lúdico e a corporalidade”.

Esses dois elementos têm um papel importantíssimo na organização social e até mesmo econômica das pessoas negras e africanas no mundo todo. Exemplos disso são as diferenças nas tradições religiosas de origem judaico-cristã em relação às africanas. Enquanto as primeiras fazem referência à introspecção e ao martírio terrestre com vistas a uma possível e prometida vida eterna em paraíso pós-morte, as segundas são religiões apegadas ao mundo terrestre, à festa, sem a promessa de paraíso ou vida pós-morte e constituem um espaço social onde a corporalidade é vivenciada de forma profunda. Tanto é verdade que as pessoas que fazem parte do povo de santo dançam em homenagem aos seus orixás. A atitude de dançar liga-se a cantar e festejar, não podendo ser pensada separadamente. Até parece um baile, não?

A maneira como os elementos presentes nas culturas africanas remodelam as tradições religiosas cristãs pode ser observada no catolicismo popular brasileiro ainda praticado em pequenas cidades e áreas rurais ou nas antigas festas organizadas por Irmandades de Homens Pretos. Em tais eventos, a corporalidade, o aspecto lúdico e festivo das culturas negras se faziam presentes na performance de congadas, batuques, sambas, moçambiques e caipós. Um bom exemplo contemporâneo é a festa de São Benedito, que ocorre anualmente na cidade de Tietê, interior do estado de São Paulo. As atividades religiosas como a missa e a procissão se misturam a uma série de manifestações lúdicas mundanas como as rodas de samba, o batuque, as paqueras entre os jovens e uma tradicional bebedeira para desesperto dos mais velhos!

Por fim, penso que as festas e os bailes da população negra como um todo podem ser entendidos a partir da definição dada por Carlos Benedito Rodrigues Silva, a saber, um “espaço negro”. Com esse termo, o antropólogo qualifica esses eventos como espaços de iguais utilizados para resguardar-se de uma sociedade hostil, encontrar os semelhantes e dividir alegrias, tristezas; além de buscar o prazer na música, na dança e na paquera, numa minimização das dificuldades cotidianas. (BARBOSA, RIBEIRO, 2007, p. 25)

Apesar de haver vertentes religiosas dentre os movimentos originados da *Funk Music* (principalmente mais contemporâneos, como o *Krump*), em sua amplitude maior, observa-se que se trata mais de manifestações ligadas a morais e ideologias em constante transformação do que ligadas ao sagrado no sentido religioso. É como se estivéssemos em uma enorme “panela” onde se misturam pessoas de lugares e ideias diferentes que se inserem pela identificação com a cultura. Nessa “panela”, existe uma borda que delimita, de forma fluída e inconstante, até onde as coisas podem ou não ser aceitas para que nada transborde para fora dela, e continuem sendo parte do mesmo todo. As danças de uma cultura que pontuam reflexões morais e dificuldades de um grupo em seu tempo são também um aprendizado de si, uma vez que são proporcionadas possibilidades de se conhecer em relação ao outro com o qual se dança e se reinventa no fazer, por meio da brincadeira e do rito, mediados pelo corpo. Esse ensino é conflituoso pela confluência de ideias e formatos de relações que estão inseridas nele. É diante desse choque que se dão outras possibilidades de aprendizagem com outros símbolos, quando se entende o sistema do qual se faz parte e escolhe-se dialogar com ele.

As festas e esses encontros são lugares onde a tradição está presente a todo momento e algo surge, como um vaga-lume na noite, que a quebra. Isso faz com que o rito daquela organização se desorganize por algum instante no tempo e gere reflexão e atenção a algo que não se descobriu ainda. Cynthia J. Novack, no livro “*Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture*”, mostra a dança como fator cultural em interface. Para fazer uma análise antropológica do acontecimento do dançar, segundo ela, é preciso ter a premissa de que a dança é ocasionada pelo contexto social, bem como atua sobre ele. Negraxa começa seu livro apoiado em Helena Katz e Andrew Hewitt, também sob esta argumentação:

Como alerta Helena Katz: “Há uma resistência em reconhecer o duplo papel da dança como agente e como indicador de transformações sociais, mantendo-a restrita aos limites de uma abordagem estética”, em acordo com a

proposição de Hewitt: a dança não somente presentifica uma ordem social, como também atua como seu modelo (HEWITT, 2005, apud, KATZ)

A proposição de Hewitt pode ajudar a alargar o entendimento do ziguezague histórico na formação dos tipos e subtipos das danças urbanas. Não mais como um mistério ou um processo desorganizado, “mas como a ação de uma ordem social que é refletida nela e moldada pela proposição estética” (ibid: 2). Ele argumenta que a dança é o “espaço no qual as possibilidades sociais são tanto ensaiadas como executadas” (HEWITT: 4); e que as coreografias podem construir uma estruturação modelo para pensar e realizar a organização social. (NEGRAXA, 2015, P 11)

Acrescentaria à citação que as “coreografias” podem, aqui, ser entendidas como a ordem de corpos no espaço em improvisações ou em coreografias predeterminadas e, sendo elas coreografias, coreografadas direta ou indiretamente. Retomando esse olhar para as festas, há o entendimento de um acontecimento no qual existem algumas regras implícitas, e assim se formam as “coreografias sociais”. Ao serem desmanchadas essas regras, expandidas, ou surpreendidas, vê-se a “entrada dos vaga-lumes”. Seriam elas as pequenas rupturas dentro de um ritual pronto e esperado da tradição; desta forma, interferindo no meio social bem como a própria manutenção dessa ordem pela tradição. As rupturas seriam o fator “combustível” do rito, bem como um agente modificador dele; é nas rupturas que estão os diálogos e as reflexões, negociações entre vozes heterogêneas, a aprendizagem das tradições como uma grande peneira que divide coisas que ficam das que vão embora.

Retomando a comparação com o advento da dança moderna e todas as aparições na dança dos anos 70 em Nova Iorque, temos também os *happenings*, movimentos que surgiam entre vários artistas, de diferentes linguagens, resultando “colapse” criativa e espontânea em local não convencional. Tirando a palavra *happening* da frase anterior, poderíamos estar falando de danças urbanas em seus inícios. Os artistas visuais do grafite, os músicos – DJ’s, cantores e instrumentistas, os poetas da rima como são conhecidos os *rappers*, e os dançarinos, muitas vezes se reuniam para se expressar por meio da cultura que eles mesmos faziam aparecer. Ampliando a relação do outro de dançarino-dançarino, temos também dançarino e todo e qualquer artista da cultura, artistas e pessoas que dão suporte, assim como temos também dançarinos da cultura com artistas de outras linguagens e contextos, todos participando singularmente e coletivamente do mesmo acontecimento.

Sendo assim, os eventos e todas as premissas que banham o fazer *Hip Hop* estão relacionados a ter como matriz técnico-criativa a relação com o outro, bem como algumas disposições corporais do dançarino em relação a si mesmo. A relação com o

outro, aqui estudada, dentro do contexto do *Hip Hop* enquanto cultura e aprendizado em dança é uma relação de apoio, de crescimento conjunto e construção quase sempre coletiva. A relação, no entanto, não é só empática, e nesse ambiente também conflitam relações de poder interno e competitividade, como em outros contextos de dança; ainda assim, um estudo do corpo em relação é prerrogativa desta dança.

A dança moderna da segunda geração e da dança contemporânea foram movimentos que trouxeram à tona no universo da dança a subjetivação e individualização do dançarino em seu processo criativo como vontades que demandaram pesquisas internas e íntimas para a descoberta do movimento. Isso trouxe um processo criativo, algumas vezes, mais individual que coletivo, e deu à dança uma camada diferente nas pesquisas de movimento e composições cênicas que, em alguns aspectos, pôde trazer densidades e texturas dramatúrgicas diferentes para a linguagem.

Recentemente, vi um anúncio para um workshop no qual as pessoas podiam treinar “sem ficar pressas em contagens ou formas”. A propaganda deste workshop extingue modelos tradicionais, mas me leva a questionar se a música ou o sistema métrico para o treino do corpo está em extinção, ou se há uma relutância em se reconhecer uma estrutura como parte de um caminho formativo em direção à criatividade individual. A necessidade de dançar é puramente individual hoje? (CAVRELL, 2015, p. 30)

Ao pensar em um a caminho formativo de dança estruturado, temos em contrapartida uma formação que é igual a todos que a fazem. Nesse sentido há nelas um mecanismo de estrutura de aprendizado que, ao levar ao extremo, pode ter na padronização a dominância sobre individualidades. A questão fica ainda mais interessante olhada sob o ponto de vista do professor (a) que a aumenta no sentido de transferi-la ao outro extremo oposto. Ao escrever sobre a negação dessas estruturas, coloca-se em questão a importância de processos de aprendizado coletivos em artes, e que eles não estariam apenas ligados ao subjetivo individual. Nas danças citadas neste trabalho, a questão coletiva aparece também em estrutura, porém vinculada à individualidade de forma não organizada em métodos que levem a um ou outro resultado. A partir do momento em que elas chegam em academias de dança e grupos se reúnem com o único intuito de uniformizar o elenco em coreografias padronizadas, muitas vezes é sacrificado o aprendizado de dança autônoma. Em outros casos, passos e fundamentos técnicos são utilizados como pontes para uma expressão que considera as duas possibilidades, a coletiva e a individual.

Voltando aos ambientes de festa, a estrutura coletiva é regida em forma de negociação, e se tem a todo o momento uma conversa de escolhas indivíduo-coletivo. É claro que a descoberta de movimentos por um processo subjetivo é causada, neste caso, como algo não previsível e não proposital. Nesse caso, neste trabalho também se perguntou sobre como criar uma estrutura criativa que proporcione a descoberta de movimentos pela subjetividade individual e coletiva que aconteça de forma intencional e afirmada como escolha dentro de um processo criativo de dança para artistas cênicos ou estudantes de dança. Temos então, nessas linguagens, disparos de criação e improviso por meio de suas formas relacionais de se formar. Sua correlação com outras técnicas pela improvisação ou movimentos formatados não entra na discussão de manter ou romper com a tradição, pois ambas podem existir nos dois formatos de se fazer dança. O que se coloca como criação para a dança está justamente nesta tensão, entre a compreensão e a distância, de um meio que muda o tempo todo. É impossível negar que a reprodução em massa dessas danças fez com que se dificultassem os passos e fossem criados passos cada vez mais complexos. O desafio para um dançarino dessas danças hoje é compreender como usar essas técnicas amplas de movimentos sem perder no meio do caminho seu próprio processo, criação e sua maneira de se relacionar com essas danças – afinal, elas é que dariam a continuidade das próprias rupturas que mantêm a tradição.

Nesse sentido as reflexões trazidas pela dança contemporânea são pertinentes à discussão aqui apresentada. A reflexão sobre sua prática alimentaria esses bailarinos para seus desejos expressivos em espaço cênico, já que esse lugar, historicamente, vem sendo ocupado por essas danças há muito pouco tempo. O que fazer com eles? Existem espaços exclusivos para o *Hip Hop* em editais de arte, e existem editais de dança, música, artes visuais e integradas. A quem pertence cada espaço e qual a importância da separação dessas categorias?

Para Negraxa, a cultura é expressa por “diversos meios hoje que se configuram como linguagens artísticas: o modo como os grafiteiros são artistas visuais, os MCs são poetas e compositores, os DJ’s são músicos e os b-boys e b-girls são dançarinos (as)” (p.38), e essas linguagens podem se deslocar não sendo mais a cultura *Hip Hop*.

Outro exemplo um pouco mais recente é do espetáculo H2 do grupo de Rua de Niterói, onde as danças breaking, waving, robot, são utilizadas em um espetáculo de “Dança Contemporânea”, não relacionado a cultura hip hop. Por isso, é possível afirmar que as linguagens da cultura hip hop não estão circunscritas a um bairro ou restritas a um grupo ou pessoas. Elas podem ser

percebidas nos muros das ruas, em galerias de arte, palcos italianos, em festas de classe média – alta e baixa – além dos eventos de hip hop.

A utilização do termo “linguagem” para os “elementos” da cultura hip hop, além de justificar a mobilidade que as práticas têm, propicia um diálogo da produção artística profissional existente no hip hop com outros circuitos artísticos profissionais. As pesquisas corporais de dançarinos e coreógrafos não estão limitadas a acontecer exclusivamente nas rodas das festas ou eventos de competições de hip hop. Elas também podem gerar um material cênico potente capaz de integrar diferentes programações de dança no palco, e fora dele, e mostrar as possibilidades de um fazer artístico transformador e reflexivo, que não se realiza apenas como ferramenta social para salvação dos jovens contra o crime, as drogas e a violência (NEGRAXA, 2015, p. 38-39)

A questão apontada por Negraxa é interessante pois enxerga o trânsito das linguagens dessas danças em outros meios, aos quais não pertenciam antes, principalmente no que diz respeito ao universo artístico. Ao dizer que um espetáculo que se utilizou de técnicas específicas das danças de rua e chegou a algo intitulado como “dança contemporânea” deixa o questionamento sobre se, então, o espetáculo não seria um lugar da expressão artística *Hip Hop* assim como de todas as artes, já que, para estar nele, teria que se configurar como dança contemporânea. É um dilema bastante grande, pois a abertura a novos espaços de expressar essa arte e cultura é nova e tramita em meio a conflitos e questões ainda não resolvidas. Por um lado, o medo e a resistência em relação à permanência da cultura, de outro a negação da expressividade dessas danças que tem se mostrado potentes para a criação de espetáculos artísticos de grande valor não apenas para seus próprios contextos.

O ensaio de Elisa Schmidt, “Dansa do Caos: Pesquisa em Hip Hop e desfiguração em Arte”, traz reflexões acerca da apresentação “Dansa do Caos”. O trabalho foi realizado em 2012 por um dançarino brasileiro, “Ghel Nikaido”, e um artista plástico francês, “Olivier de Sagazan”, e se trata de uma performance que se utiliza das danças urbanas em relação a outras linguagens para uma criação artística pessoal. Nesse caso, o dançarino em questão trouxe reflexões e vivências próprias para a criação de uma performance. Isso tem acontecido com frequência e, nesse caso, teria mesmo uma fragmentação grande da cultura e uma utilização das ferramentas expressivas em outros contextos. Porém, ao avaliar isso, as afirmações sempre ficam duvidosas. Então, qual seriam, de fato, as maneiras pelas quais o *Hip Hop* seria um espetáculo de *Hip Hop*? Se sua utilização técnica o faria pertencer à dança contemporânea, o que faria com que pertencesse a si mesmo? Ainda ficam mais questões: se o *Hip Hop* é uma cultura expressiva que tem em si linguagens artísticas, a linguagem artística, ao se distanciar da cultura, estaria rompendo com quais conceitos dela? É um caminho ainda nebuloso esse

de ocupar espaços que não foram historicamente preparados para recebê-los. As danças derivadas do *Hip Hop* sempre fizeram performances artísticas e sempre tiveram poética e material expressivo suficientemente qualificados para dar conta de questões mundanas pertencentes à cultura ou não, e sempre também para ocupar lugares onde se paga pelo material artístico que se tem e é frequentado por diferentes grupos sociais. Entre esse conflito novo, de luta por mais espaços de poder simbólico e financeiro para grupos artísticos, ensejando manter a cultura e o respeito a ela na expansão de seus lugares atuantes, muitos grupos já estão inseridos. É o caso do “Grupo de Rua”, “Cia Híbrida de dança”, “Cia Eclipse Cultura e Arte”, “Projeto Ela Fala”, entre muitos outros que pesquisam como trazer para cena essas várias formas com que a linguagem do *Hip Hop* pode ser expressa.

2.1 Ensino

É quase impossível, se não impossível, que se crie em salas de aula, o ambiente de não obrigatoriedade, descontração ou até mesmo as tensões dos ambientes festivos, de batalha e *cyphers*; no entanto, busca-se, em algumas proposições de ensino, aproximar os alunos dessa expressão mais espontânea dentro do contexto proposto e de formulações mais autônomas perante o aluno que se move. É importante que se explicita que esses locais são enxergados por este estudo como locais de aprendizado, a festa, as *cyphers* e as batalhas. Não só como locais de aprendizado como os principais polos de transmissão de conhecimento dessas danças, já que são seus lugares de origem, onde ainda circulam elementos da cultura que são absorvidos pelo corpo somente com o envolvimento e circulação nesses ambientes.

As danças olhadas aqui têm hoje suas codificações e suas especificidades. A codificação é importante ao aprendizado do dançarino, principalmente do dançarino específico de determinado estilo. No entanto, para além da codificação de cada estilo, entende-se como essencial separar técnicas de passos. Assim, ao se ensinar um passo em determinado estilo o(a) professor(a) teria a intenção de aprendizado: não se trata somente da repetição de movimento para uniformizar um elenco, como também do entendimento de algum conceito que constitui aquele único movimento e poderá ser explorado pelos alunos de diferentes maneiras. As corporeidades passam pelos passos, porém ao se propor a caminhar em direção a elas, deve-se perceber as intenções, o tônus, os caminhos do movimento e as singularidades de quem estiver aprendendo. Ao

se apropriar dessas posturas e da corporeidade, buscar saber o que dizem esses padrões de movimento, e se querem ou não dizer algo: vê-se portanto uma abertura de um estudo criativo, expressivo e mais libertário do corpo em movimento, possibilidades essas pautadas na base corporal, no ritmo da pulsação, na relação com o outro e também nas escolhas de como o próprio corpo se coloca como possibilidade no mundo.

A questão da manutenção técnica e de fundamentos, quando olhada por particularidades das danças que inibem a ampliação de suas caixas, quase reacionária a movimentos que procuram diálogos libertários com outras linguagens, emerge de um cuidado com a manutenção de uma corporeidade criada a partir de motivações políticas e culturais e, inclusive, há quem acredite que isso se faça por meio de passos prontos. A grande questão da ruptura com a tradição que acontece hoje é atravessada pela apropriação mercadológica do movimento, da ampliação do conceito de *Hip Hop* e da tentativa de manutenção de seu sentido embrionário. Isso pode ser visto em aulas onde o professor não se preocupa em dizer minimamente da onde vieram as informações com que trabalha: as técnicas são ensinadas sem nenhum cuidado com o corpo e os alunos saem sem nem mesmo diferenciar estilos musicais.

Precisa-se então, a partir disso, um olhar cirúrgico para as possibilidades improvisacionais, aprendizados de coordenação motora e musicalidade dentro de cada uma de suas danças, para que a apropriação de passos prontos seja feita, mas com consciência de outras possibilidades dentro da linguagem específica. Independentemente do local de ensino, o conhecimento passado deve ser respaldado em algo anterior ao professor, de modo que, minimamente, o aluno saiba onde procurar mais informação caso queira se aprofundar. O professor dessas danças deve ser ponte, no sentido de que entende seu contexto e trabalha sobre ele, mas faz despertar no aluno a vontade de adentrar no universo por ele apresentado.

As danças estudadas neste trabalho tem um caráter de diálogo – um diálogo em conflito – o que já é prerrogativa para criação, uma vez que o diálogo reinventa a própria realidade e cria sobre o novo e o já existente. O aprendizado nos contextos originais se daria, aí, a partir de uma vivência na qual o indivíduo pensa suas ações de forma espontânea, escolhendo suas maneiras de se colocar em relação ao mundo. Num ensino mais formal de dança, há de se existir uma forma de se aproximar dessa espontaneidade sem deixar de lado a reflexão sobre o fazer e sobre as escolhas nele implicadas. Instigar o movimento por estruturas de aula que favoreçam a espontaneidade e a construção da dança de forma coletiva talvez seja um meio pelo qual

se transfira com mais facilidade alguns conceitos estruturantes dessas danças, potencializando a chance de ter indivíduos na aula que aprendam a dançar com seus corpos e dialogar com eles. Além da responsabilidade para com a cultura, propõe-se nessa concepção de ensino um aprendizado sobre empatia e sobre si, promovido pela experiência sensível mediada pelo corpo, não importando, nesse caso, o “formato” que o professor dê à aula, e sim sua responsabilidade sobre ela. Esse movimento de descoberta e de oferecer ao outro o que se descobre é muito difícil de ser transmitido em salas de aula, principalmente fora do entendimento desse contexto. Como seria um formato de aula que alimenta as descobertas dos alunos e ensina um contexto diferente ao deles ao mesmo tempo? Seria possível? Entender corpo fora de um pensamento mecânico é uma tarefa árdua para quem pesquisa e transmite uma cultura da qual não participa em seu contexto original. Aproximar os alunos desse entendimento sem engessá-los consiste, igualmente, em tarefa difícil. Entender as simbioses enredadas na cultura, suas possibilidades e ferramentas, torna-se crucial para construir saberes responsáveis sobre um fazer artístico na área. Uma relação empática de troca do corpo com e para com o outro, aquilo que se almeja num ambiente de ensino, a dinâmica de “criar junto” que se dá nas festas, nas *jam*’s, rodas, nos bailes, nas batalhas e *cyphers*, é um fator interessante também para a condução de processos criativos em dança contemporânea – e muitos, inclusive, já o fazem. Qual seria então a especificidade trazida por esse contexto, principalmente festivo, das danças urbanas? Como estudar e ensinar uma corporeidade que surge de algo tão único em seu contexto cultural?

Conforme afirmado no início, o trabalho fez a escolha de não analisar apenas um local de ensino ou de montar um planejamento de aula, mas tentar refletir sobre a possibilidade de aprendizagem das danças do *Hip Hop* no próprio contexto das festividades ou encontros, por entender a espontaneidade que caracteriza essa relação de ensino-aprendizagem como uma colaboração importante ao ensino de dança praticado nos ambientes formais, com aulas estruturadas. Afinal, mesmo em seu contexto original essas danças têm técnicas para execução dos movimentos, codificações e especificidades, que são elementos geradores de uma certa corporeidade, criação, e autonomia no aluno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando conceitos do primeiro capítulo, podemos perceber a amplitude potencial que o mercado á essa linguagem do *Hip Hop*, assim como a potencialidade de uma matriz de dança que se compõe em coletivo. Partindo desses dois aspectos, torna-se importante o desenvolvimento de um olhar mais atento e apurado, tanto em relação aos corpos que dançam e às percepções que têm de si e de suas danças, quanto para o lugar discursivo político que o *Hip Hop* carrega como potencialidade.

Acredita-se que o ensino do *Hip Hop* enquanto arte é potencializador de um entendimento de auto-fala e de sociedade, que é um conhecimento que se adquire sobre si ao mesmo tempo em que se aprende sobre o outro. Entender mais profundamente essas questões no âmbito da arte se torna cada vez mais necessário para que não se confunda um processo individual e subjetivo com uma arte ensimesmada que não promove trocas e que se encerra na cinesfera do próprio criador, por assim dizer. A comunicação tem sido cada vez mais difícil nos tempos atuais em diversas áreas, e estimular o olhar para o outro precisa, cada vez mais, se tornar um conteúdo no campo da educação em arte.

Ao olhar para o trabalho desenvolvido em um percurso de graduação em dança, um conteúdo carregado de ações que fazem perceber o próprio movimento, corpo e vontades artísticas de cada aluno é encontrado. Durante o curso, é despertada nesses alunos uma atenção para que aumentem suas capacidades de elaborar reflexões próprias e seus olhares sobre seus próprios fazeres. As questões levantadas neste trabalho em relação ao *Hip Hop* são questões que aparecem no fazer improvisacional de dança em vários outros contextos: a relação com o outro, com a música, a capacidade de deixar dar vazão a elementos do âmbito pessoal e coletivo pelo movimento. Ao utilizar uma linguagem que é divulgada em larga escala, e que participa do imaginário de jovens artistas, aproximam-se as formas de trabalho daquilo que se pretende como resultado final. Esse resultado, no caso, é nada mais que uma arte que gere política e poética a partir de olhares que contêm outras histórias além das que já são contadas no repertório da dança entendida como contemporânea. Trazer para o âmbito acadêmico e escolar a reflexão sobre essas linguagens e os próprios fazeres dos dançarinos dá a essa linguagem novos potenciais para repensar suas formas de utilização; torna o bailarino específico mais responsável por suas ações e com mais conhecimentos de si; aproxima

uma arte historicamente não destinada a certos ambientes deles, quando entendem suas ações de troca com outros meios e suas potencialidades poéticas.

As estratégias oferecidas pelas vivências no contexto das festividades nunca serão as mesmas de uma sala de aula, seja ela universitária, escolar ou em espaço informal de ensino. Porém, há de se importar que não se cheguem esses conhecimentos apenas por cliques televisivos, ignorando-se o contexto sociocultural dentro dos quais eles emergiram e se ressignificam ano a ano. Seja para o aluno regular de escolas, para o artista, dançarino de balé clássico ou até alguém que se aproxime da arte pontualmente pelo contexto das danças urbanas, a comunicação e reflexão sobre os fazeres – porta de entrada para novas oportunidades de enxergar essas artes – é necessária.

Assim, o estudo não assumiu uma proposta de desenvolvimento de um plano de aulas por admitir que as possibilidades são inúmeras, mas sim oferece reflexões que olham para estes locais de ensino e tentam resgatar aspectos valiosos de aprendizado. Também preferiu-se não restringir as reflexões a um único contexto de aulas, o que traria recortes específicos. O trabalho traz reflexões que devem ser olhadas e repensadas a cada fazer, sem ter como conclusão algo universalizante ou que tenha a mesma validade ou resultado para todos os locais de ensino.

Considerando toda a pesquisa bibliográfica e videográfica realizada, bem como as análises desenvolvidas para o trabalho, conclui-se que essas danças emergidas de contextos ligados à negritude estadunidense têm potência no âmbito artístico dos dançarinos e olhares sobre o mundo diversificados e diversificantes. Suas fontes de ensino devem ser pontes para um atravessamento de culturas e de um entendimento dos alunos do grandioso acervo de conhecimentos, tradições de cultura e arte emergidas e passadas de corpo a corpo. Trabalhar essas danças fora de seus contextos nunca chegará ao entendimento adquirido ao se vivenciar determinados contextos, no entanto, é necessária a reflexão sobre seus fazeres e a tentativa mínima de expandir ao aluno as possibilidades desse universo.

Especificamente vislumbrou-se o aspecto da espontaneidade encontrado nos ambientes festivos e *cyphers* e batalhas, nos quais os dispositivos para a improvisação são enxergados a partir do contato com o outro. Neste ponto, pôde-se observar que o fator da diversão, competitividade, brincadeira e da não obrigatoriedade com um padrão específico traria ao bailarino improvisador novas possibilidades, e estas sim, faria sentido ensinar. Estariam elas relacionadas ao estado corporal das festividades e brincadeiras; já nas batalhas, vê-se uma possibilidade de criação em improvisação pelo

desafio, pela codificação de estilos e fundamentos básicos de cada dança. Elas estariam ligadas à tradição e teriam espaço para o diálogo com elas por meio de rupturas ou não. Entende-se, portanto, neste trabalho, que essas danças estão imersas no mundo em suas diferentes linguagens e potencialidades, e hoje dialogam com novos espaços no fazer artístico. Não se pode afirmar que o corpo do dançarino urbano possa falar e expressar tudo; no entanto, há de se reconhecer que seu conteúdo é extenso e consiste em materiais poéticos e sensíveis, sem necessariamente serem didáticos e conscientizadores sobre discursos políticos, assim como qualquer outra forma de expressão artística, visto que os artistas desse meio são livres para deliberar suas vontades em seus fazeres.

Referências

BARBOSA, Márcio, RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **BAILES: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e identidade em São Paulo**, São Paulo: Quilombhoje, 2007.

BIANCHINI, H. Quiz 06 - **Aula com coreografia ou sem?** Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqQYvprFasA> acesso em 22/08/2018

BIANQUINI, Henrique. **O que é o Hip Hop?** Palestra realizada pelo Unidança na UNICAMP no dia 13-08-2018

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**, Ed. Prismas, 2015.

DARBY, D.; SHELBY, T. **Hip Hop e a filosofia**. Trad. Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

GROSGUÉL, Ramón. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI***, artigo Revista Sociedade e Estado, 2013. *Versão modificada do artigo “The structure of knowledge in westernized universities: epistemic racism/sexism and the four genocides/epistemicides of the long 16th century”,

IBAÑEZ, Ana, CIPPICIANI, Irani, WILDHAGEN, Joana. **Considerações sobre o Ritual na Cena Contemporânea**. Art. Publicado no livro: Mitos e símbolos na cena contemporânea: Interloquções entre ocidente –oriente. Orgs. Marília Vieira Soares, Mariana Baruco Machado Andraus, Joana Wildhagen, Paco Editorial, 2014.

JAMES, Joy. A polícia (estado) que se f*** - Rap, Guerra e o laviatã. In: DARBY, D.; SHELBY, T. **Hip Hop e a filosofia**. Trad. Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

NEGRAXA, Thiago. **As danças da cultura Hip Hop e funk styles**, All Print Editora, 2015.

NOVACK, Cynthia Jean. **Sharing the dance - Contact improvisation and american culture**. General Editors, 1990.

RIBEIRO, Ana Cristina e CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. Ed. Átomo, 2011.

SHUSTERMAN, Richard. Estética Rap: violência e a arte de cair na real. In: DARBY, D.; SHELBY, T. **Hip Hop e a filosofia**. Trad. Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

WHEELER, Darby, **Hip-Hop Evolution**. Série documental, 2016 –disponível pela Netflix, ultimo acesso em 23-09-2018

SCHMIDT, Elisa. **Dansa do caos: pesquisa em Hip Hop e desfiguração em arte**. Ensaio publicado em ANAIS DO II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA Comitê Interfaces da Dança e Estados do Corpo– Julho/2012

CRAWFORD, Erin. **Nilsen Music – MID-YEAR REPORT**, 2017. Disponível em: <https://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2017-reports/music-us-mid-year-report-2017.pdf> - Ultimo acesso em 25 – 10 - 2018